ARTA 11 1970

ARTA

11 / 1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 11–1970.

Colegiul redacţional: PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU – redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		4
TITUS MOCANU	Ştiinţă şi artă	5
CRISTINA ANASTASIU	Structuri ale stilului. Ion Gheorghiu	10
* * *	Tabăra de sculptură de la Măgura-Buzău	12
ANDREJ MARKOWSKI	Willanow: primul muzeu al afişului	16
AUREL BONGIU	Un zugrav din secolul XVIII: Radu Munteanu	18
* * *	Petru Comarnescu	21
IOANA VLASIU	Moment din istoria tapiseriei	22
Atelier	Vasile Pintea, Mircea Ionescu	24
ION FRUNZETTI ION SĂLIŞTEANU	Veneţia XXXV	28
Poezie şi plastică	Picasso	31
VASILE DRĂGUŢ	Catul Bogdan	32
MIHAI DRIŞCU	Notaţii despre relaţia cu realitatea. Lucian Grigorescu	33
Laborator		
ANCA ARGHIR	Locul artist	35
Simeze		36

Coperta I şi IV: FERNAND LÉGER: Compoziţie murală – tapiserie de Aubusson (Expoziţia Tapiserie franceză contemporană – Dalles)

Coperta II: Salonul anual de artă, Timişoara 1970.

Fotografii: OCTAVIAN STĂCESCU, IULIU MARTIN, CONSTANTIN NICOLAE
Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN
Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGHELSCHI
Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Paris

Alexandru Ciucurencu a expus, între 15 şi 30 octombrie 1970, la *Galérie Bernheim-Jeune* din Paris. Cele 46 lucrări de pictură, în cea mai mare parte peisaje şi naturi moarte, alcătuiau un ansamblu reprezentativ al activității artistului, din 1932 pînă în 1970.

Prezentîndu-l publicului francez, criticul de artă Jacques Lassaigne consemnează în prefața catalogului: « Arta lui Alexandru Ciucurencu reprezintă pentru mine întruchiparea unor calități foarte specific românești, într-o formă hotărît modernă. Prin asta vreau să spun că pictura lui . . . exaltă culori originale şi evocă climatul şi atmosfera României într-o formă voit simplificată şi o construcție eliptică provenind desigur din lecția bine înțeleasă a lui André Lhote, cu care a lucrat în tinerețe. Pictor al naturii, al vegetației şi al florilor minunate, din care Luchian a scos atît de prețioase variații, Ciucurencu a ştiut întotdeauna, în cadrul misiunii ce i-a revenit, să păstreze primatul picturii pure . . . ».

Roma

Răspunzînd invitației doamnei Antonia Mariani, artista decoratoare Titina Comşa a prezentat la *Galleria Mariani* din Roma o expoziție de tapiserie. Deschisă între 1 şi 15 octombrie, expoziția a cuprins 18 tapiserii executate în tehnica haute-lisse şi broderie, printre care *Muzica*, *Brazde* (în ilustrație), *Bufnițe*, *Folclor*, *Spre soare*, *Mistere*, *Impresie de iarnă* ş.a.

Moscova

În cadrul schimburilor dintre uniunile artiştilor plastici din țara noastră şi Uniunea Sovietică, în luna octombrie a fost organizată la Moscova o expoziție de artă decorativă românească. Găzduită în sălile unei noi galerii de artă de pe bd. Ucraina, expoziția a prilejuit — prin varietatea lucrărilor realizate de un număr de 71 artişti — o trecere în revistă a stadiului actual al artelor decorative românești în cele mai diverse domenii: tapiserie, sticlă, metal, imprimeu artistic manual, pictură pe sticlă şi pe lemn, podoabe şi bijuterii, păpuşi etc.

Haga

Sub auspiciile *Fundației culturale române Maria şi Ioan Constantinescu* din Olanda, la *Panorama Mesdag* din Haga a fost prezentată a patra expoziție consacrată popularizării artei românești şi cuprinzînd gravuri de Ethel Lucaci Băiaş, Ion Bănulescu, Florin Ciubotaru, Ioan Donca, Şerban Gabrea, Simona Runcan şi Dietrich Sayler. Vernisajul, care a avut loc la 3 octombrie 1970, a fost precedat de o conferință a președintelui secțiunii olandeze *A.I.C.A.*, Dolf Welling. Sub semnătura aceluiaşi cunoscut critic de artă, *Haagsche Courant* publică o competentă cronică în care prezintă şi caracterizează lucrările fiecărui artist în parte.

Varşovia

Sub auspiciile *Ministerului Culturii* din Polonia, a fost organizată la Varşovia, în perioada septembrie-octombrie, o amplă expoziție intitulată *Victoria împotriva fascismului* — cu lucrări de pictură, sculptură şi grafică din Bulgaria, Cehoslovacia, R. D. Germană, Polonia, România şi Uniunea Sovietică. Secțiunea română a expoziției a cuprins circa o sută de lucrări semnate de peste 50 artişti. Astfel, au fost expuse gravuri şi desene de Aurel Jiquidi, Nicolae Cristea, B'Arg, Gy Szábo Béla, Vasile Dobrian, Aurel Mărculescu, Gheza Vida, din perioada 1932—1944, alături de cunoscute tablouri, sculpturi, desene şi gravuri realizate în anii puterii populare de către artişti aparținînd tuturor generațiilor — G. D. Anghel, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Ştefan Szöny, Vasile Kazar, Eugen Popa, Brăduț Covaliu, Spiru Chintilă, Ion Pacea, Virgil Almăşanu, Ion Bițan, Marcel Chirnoagă, Constantin Baciu etc., etc. (In ilustrație, lucrări de: G. D. Anghel, Corneliu Baba).

Belgrad

Juriul *Festivalului internațional al teatrelor de păpuși* — ediția 1970, care s-a desfășurat la Belgrad, a acordat *Teatrului de păpuși* din Constanța *Premiul I* pentru spectacolul cu piesa *Copilul din stele*, dramatizare după Oscar Wilde, în regia lui Geo Berechet. Măștile, costumele și păpușile au fost create de Eugenia Tănăsescu-Jianu și Șerban Jianu, iar decorurile sînt semnate de scenografa Lucia Trotonghi.

M. I.

Florența

Sub titlul *Arte romena contemporanea*, *Galleria Giorgi* a prezentat în cursul verii, la *Palazzo Gaddi* din Florența, expoziția unui grup de zece artiști români organizată sub auspiciile *Fondazione Europea Dragan* (și deschisă inițial în sălile din Roma ale *Fundației*). Expoziția a constituit, după cum ține să menționeze direcția galeriei, o participare la informarea despre mișcarea artistică pe plan internațional. Prezentată de textul introductiv al catalogului semnat de Camilian Demetrescu, expoziția a fost comentată cu interes în presa italiană. « Grupul de artiști aleși spre a reprezenta arta românească — spune cronicarul ziarului *La Nazione* — știu să vorbească toți un limbaj propriu, absolut pozitiv, aproape întotdeauna încîntător. Sînt: Wanda Sachelarie-Vladimirescu, apropiată artei occidentale prin sensul culorilor pînzelor sale vii; Florica Hociung, cu sculpturi ce impresionează prin monumentalitatea lor solidă; Dan Negoescu, de cert aspect suprarealist, între De Chirico și Dali; Ștefan Sevastre, ale cărui forme geometrice adeseori muzicale și ondulatorii descătușează o narațiune fascinantă. Deosebit de interesantă opera grafică a lui Marcel Chirnoagă și de un rafinament extrem al materiei bronzurile lui Mircea Spătaru. Mai sînt încă o serie de fericite lucrări de Radu Costinescu, remarcabile mai ales prin echilibrul cromatic — o narațiune aproape lirică — și, apoi, tapiseriile Elenei Pană, de o mare frumusețe a invenției și a culorii, cu totul deosebite de cele cu care ne-am obișnuit, datorită legăturii lor cu tradiții decorative locale ».

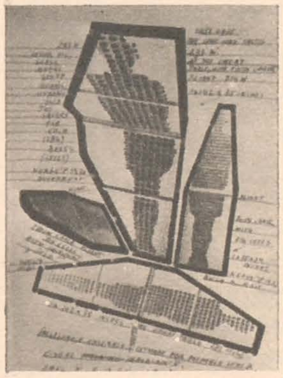
Viena

La *Wiener Künstlerhaus* a fost deschisă între 17 septembrie și 4 octombrie o expoziție de artă decorativă românească. Au fost prezentate 20 de scoarțe populare (din colecțiile *Muzeului Satului*, *Muzeului de artă populară al Republicii* și *Muzeului de artă al Republicii*), o serie de 45 tapiserii contemporane (din patrimoniul *C.S.C.A.* și colecțiile artiștilor), precum și numeroase lucrări din ceramică, sticlă, metal, lemn.

Rabat

În luna septembrie s-a deschis la Rabat o expoziție de gravură contemporană românească. Au expus: Anamaria Andronescu, Virginia Baz Baroiu, Corina Beiu Angheluță, Gheorghe Boțan, Dumitru Cionca, Marcel Chirnoagă, Mircea Dumitrescu, Ioan Donca, Stan Done, Vintilă Făcăianu, Dimitrie Gavrilean, Tanasis Gheorghy, Valentin T. Ionescu, Ana Iliuț, Ileana Micodin, Hortensia Masichievici, Elvira Micoș, Ion Nicodim, Vasile Paulovics, Mariana Popa, Toma Roată, Nicolae Săftoiu, Diana Schor, Ion Stendl, Iosif Teodorescu, Simona Vasiliu Chintilă și Adriana Wexler. Expoziția a cuprins 60 de gravuri executate în tehnici diferite.

Birmingham



După ce au participat la *Festivalul internațional de teatru și muzică* de la Edinburgh, Horia Bernea, Pavel Ilie și Paul Neagu au fost invitați să expună în luna octombrie la Universitatea din Birmingham. Arta palpabilă a lui Paul Neagu, picturile lui Horia Bernea și proiectele ambientale ale lui Pavel Ilie au fost însoțite de un catalog xerografiat în care se publică date biografice și reproduceri după lucrări ale celor trei artiști români.

S. A.

New York

Răspunzînd invitației domnului Roland Hartman, pictorul Corneliu Baba expune la cunoscuta *Hartman Gallery* din New York un ansamblu cuprinzînd 30 desene executate în tehnici diferite și 30 picturi în ulei (portrete, peisaje, naturi moarte etc.), din opera sa recentă, neprezentată pînă acum publicului.

M. I.

MARI RETROSPECTIVE

● În semn de recunoştinţă pentru ajutorul internaţional acordat oraşului Florenţa în urma inundaţiilor din 1966, Ministerul Instrucţiei Publice al Italiei împreună cu *Sopraintendenza alle Galeria* a regiunii au organizat o expoziţie cuprinzînd *68 de fresce din Toscana* prezentînd totodată şi *Sinopiile*.

Expuse succesiv la New York, Amsterdam, Londra, München, Bruxelles, Stockholm, Copenhaga şi Lugano, frescele au fost prezentate în luna septembrie la Paris, în sălile de la Petit-Palais. În articolul consacrat acestei expoziţii în *Les Lettres Françaises*, Henry Galy-Carles menţionează interesul estetic şi istoric al acestor fresce dintre care remarcă îndeosebi *Buna Vestire* (fresca şi sinopia) a lui Ambroggio Lorenzetti (sec. 14) aflată iniţial în oratoriul San Galgano din Siena; *Miracolul corbului* — o scenă din viaţa Sfîntului Benoît de la Chiostro degli Arangi, de un autor necunoscut, o *Scenă de spital* de Pontormo (1494—1557), apoi o serie de sinopii interesante prin calităţile lor plastice printre care o remarcabilă *Nativitate* de Paolo Ucello — « un document excepţional care demonstrează importanţa acordată de artist perspectivei în concepţia compoziţiei ».

Autorul relevă de asemenea extraordinara performanţă tehnică pe care o reprezintă operaţia de desprindere a unei fresce de zidul originar, transportarea ei pe un panou mobil cît şi detaşarea sinopiilor, a căror aducere la lumină înlesneşte înţelegerea concepţiei şi procedeelor freschiştilor italieni.

● O amplă expoziţie omagială consacrată exclusiv operei pictate a lui Goya a fost deschisă recent la Paris în 7 săli ale muzeului Orangerie, după ce anterior fusese prezentată la Haga.

Organizată de *Mauritshuis* împreună cu *Réunion des Musées nationaux français*, expoziţia cuprinde o selecţie de 60 de lucrări (portrete, scene de gen, naturi moarte, cartoane de tapiserie) care marchează fiecare etapă a creaţiei artistului.

« Lipsesc unele capodopere celebre — ne informează comisarul general francez, Jeannine Baticle, în *Les Nouvelles Littéraires* — în schimb capodopere necunoscute sau prea puţin cunoscute sînt în mod admirabil panotate şi puse în valoare... relevînd astfel un Goya neaşteptat sau desconsiderat ». Este menţionată prezenţa în aceeaşi sală a celor mai frumoase portrete de femei pictate de Goya: *Contesa de Chinchon*, *La Solana* şi *La Tirana*, « ocazie ce riscă să nu se mai repete niciodată ».

Ultima perioadă a creaţiei lui Goya este reprezentată prin cîteva opere capitale printre care celebrul « *Uriaş* » (Muzeul Prado) ori emoţionantul *Goya şi doctorul Arrieta* (muzeul din Minneapolis), la care se adaugă o serie de inedite cum sînt, de pildă, cele două picturi negre descoperite la muzeul din Besançon.

O serie de cărţi închinate marelui artist spaniol au fost recent publicate în Franţa venind parcă să completeze şi să prelungească această expoziţie deschisă pînă la 7 decembrie: importanta lucrare în 4 volume a lui José Guidol, directorul Institutului de artă hispanică din Barcelona, care aduce date noi asupra vieţii şi operei lui Goya şi care va apare în traducere franceză la *Editions Weber*; catalogul «raisonné» apărut sub direcţia lui François Lachenal (Editions Vilo) şi cuprinzînd 2.000 ilustraţii în alb negru şi în culori; monografia lui Dino Formaggio din colecţia « Les plus grands peintres » (Larousse); micul volum de popularizare din colecţia « Club d'Art Bordas », cu o introducere de Gaston Poulain, conservatorul muzeului din Castres, muzeu care adăposteşte cele mai importante lucrări ale pictorului păstrate în Franţa.

Este semnalată de asemenea editarea, în perfecte condiţiuni, în colecţia « Les Peintres du Livre » (Editions L.C.L.) — a celebrelor cicluri de gravuri *Tauromachia* şi *Dezastrele Războiului*, accesibile pînă acum doar celor care frecventează cabinetele de stampe.

Ir.F.

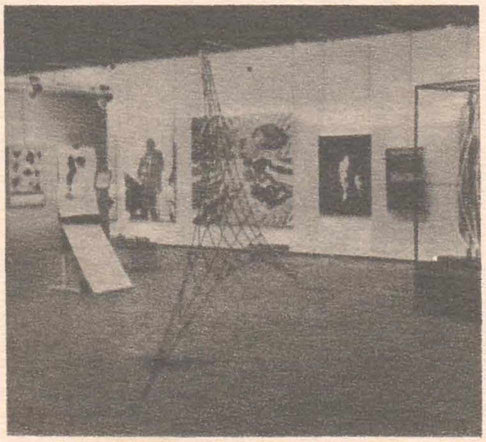
EXPOZIŢII

● La Paris, Yvon Lambert, care se bucură de reputaţia unui « importator » de artă, organizează o expoziţie cuprinzînd desenele tinerilor artişti americani. Expoziţia reuşeşte să înglobeze mai multe orientări adesea contradictorii. Cei « vechi », dacă se poate spune aşa, sînt artişti revendicaţi de « arta minimală » ca Bob Morris, Sol Le Witt ş.a. Sînt reprezentate curentul land-art, prin Heizer, ca şi formele de expresie care utilizează colajul de obiecte şi materiale (Eva Hesse, Keith Sonnier), arta conceptuală (Huebler, Dan Graham) şi ceea ce la New York se numeşte acum « noua distracţie », cu exponentul său principal Brice Marden. Cu toată disparitatea acestor orientări, multe din ele au un punct comun în sensul că purced mai degrabă dintr-o motivaţie intelectuală decît dintr-una sensibilă şi că majoritatea consideră mijlocul de expresie drept instrument de explorare a proprietăţilor artei şi nu mijloc de transport al unui mesaj.

ARTA SECOLULUI XX

În momentul în care retrospectiva închinată operei lui Matisse de la Galeriile Naţionale din Grand Palais îşi închidea porţile, în apropierea Parisului, în orăşelul Châtillon se deschidea o expoziţie în cinstea lui Matisse, cuprinzînd opere ale artiştilor contemporani din Franţa.

Raoul-Jean Moulin, organizatorul expoziţiei, a conceput expunerea într-un mod interesant: artiştii sînt grupaţi nu în funcţie de aderenţa lor la modalităţile stilistice ale maestrului de la Cinciez, ci în funcţie de modurile în care artiştii au înţeles lecţia de « libertate stilistică » implicată în opera lui Matisse; după Georges Boudaille, ea « produce încă revoluţii în maniera de a vedea şi gîndi lumea ». În această perspectivă trebuie înţeleasă prezenţa în catalog a unor nume a căror asociaţie ar putea deruta, ca Édouard Pignon, Gérard Schneider, Tabuchi, Hernandez, Bellegarde, Corneille, Adami, Lindstrom, Mihailovitch, Doucet, Messagier etc. Pictori americani din Paris se asociază la acest ansamblu de « îndrăzneală stilistică », prin opere prezentate de Ellsworth Kelly, John Levee,



Yougerman şi alţii; de asemenea tinerii artişti cehoslovaci Ivan Theimer, Haberernova, Kotik şi Jankovic. Sculptura e plasată în parcul care găzduise festivitatea vernisajului şi cuprinde volume colorate de B. Casadessus, Jacot şi Viseux şi schiţe de improvizaţii colorate de Chavignier.

Generaţia mai tînără este reprezentată printre altele de lucrări « pop » de Poli, forme epurate de Ado şi Sarah Holt şi construcţii spaţiale din reţele de Claude Viallat. « Grădina lui Matisse » dă astfel o imagine semnificativă despre ce înseamnă emulaţia artistică.

TITUS MOCANU

ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ

Nu este lipsit de interes faptul că știința ocupă, prin însăși esența ei, un loc cu totul aparte în sistemul culturii umane. Mai exact spus, știința reprezintă, în cîmpul fenomenului de cultură, acea structură profundă și riguros determinată prin intermediul căreia se realizează legătura strînsă între faptul creației spirituale și acela al civilizației. De aici rezultă că, în principiu, în timp ce filozofia și arta — adică celelalte două elemente componente ale culturii — au un orizont prin excelență legat de proiectele spirituale umane, știința se referă indirect la acest orizont, pentru a urmări în cel mai explicit mod altceva. Prin intermediul tehnicii, care se definește, în calitatea ei de prelungire a științei în planul producției materiale, ca o formă de manifestare a acțiunii omenești, știința se orientează, cu precădere, către fenomenul de civilizație. Apare evidentă însă constatarea că, la rîndul ei, filozofia implică și ea o seamă de preocupări și discipline secundare — cum ar fi, de pildă, sociologia istoriei, psihologia, etica, sau, în zilele noastre, melontologia* — care se îndreaptă și ele către lămurirea factorilor reali de civilizație, sau chiar în direcția propășirii sistemului vieții sociale, în ansamblul ei.

Cît privește arta, timp îndelungat s-a crezut că, în sfîrșit, cel puțin ea este indiferentă față de formele concrete ale devenirii existenței reale. În acest sens, arta a fost considerată, uneori cu bune intenții, ca o structură autonomă a fenomenului de cultură — și anume, ca o structură pe temeiul căreia umanitatea nutrește numai înclinații către o dăruire generoasă spre lumea proiectelor spirituale, în așa fel încît, în condițiile acestei mișcări, actul de civilizație este sau pus între paranteze sau negat în întregime. Desigur, ceva este adevărat într-o asemenea observație. Și anume, este absolut sigur faptul că orizontul artei este altul decît acela al științei; și, fără îndoială, el este cu totul altul decît acela al civilizației. De altfel, fenomenul de civilizație, în calitatea lui de sistem al raportării condiției umane la lumea lucrurilor, presupune, cu necesitate, absorbirea predilectă, din teritoriul culturii, a cunoștințelor dobîndite pe calea științei. Și totuși, nici o civilizație nu se poate constitui exclusiv pe acest teren. Adică, o construcție a cîmpurilor de factori reali — ceea ce ar reprezenta o altă denumire pentru fenomenul de civilizație — nu se poate mărgini la cele trei componente esențiale ale ei; anume, la acțiunea umană concretă (materială și etică), la tehnică și știință. Este nevoie, pe lîngă acestea, de o înnobilare estetică a mediilor reale, asociate omului, medii care au fost populate cu lucruri, în urma unui proces complicat de instituiri succesive, în condițiile mișcării umane în planul civilizației. Iar o atare înnobilare înseamnă, în alți termeni, o reciprocă expansiune a fenomenului de artă în cuprinsul domeniilor de factori reali. Ceea ce ne conduce la constatarea că artele, în general — și artele vizuale în special — nu sînt cu totul indiferente față de viața umană, materializată în cîmpuri de instituiri succesive sau în zone ambientale, pline de mari realizări, dar și de înclinații spre amărăciune, ci, dimpotrivă, ele contribuie efectiv la spiritualizarea acestor medii. O asemenea stare de lucruri este veche cît lumea. Ea a caracterizat toate civilizațiile umane, deși nu a apărut întotdeauna cu o claritate desăvîrșită. Numai că civilizația epocii noastre pune întreaga problemă într-o formă atît de radicală, încît se pare că ne aflăm, astăzi, în pragul unei mutații fundamentale de perspectivă; mutație care angajează, deopotrivă, destinul artei și substanța lăuntrică a faptului de civilizație. Drept urmare, se poate vorbi acum de o tendință marcată — cu deosebire în cuprinsul artelor plastice și, înlăuntrul acestora, cu precădere, în spiritul artei optice spațiale, excluzîndu-se astfel, oarecum, arta-pop — de a lărgi sfera obiectului estetic de natură artistică în așa fel încît, sub o formă decantată, el să contribuie și la definirea sau chiar la alcătuirea obiectului estetic de factură prin excelență tehnică.

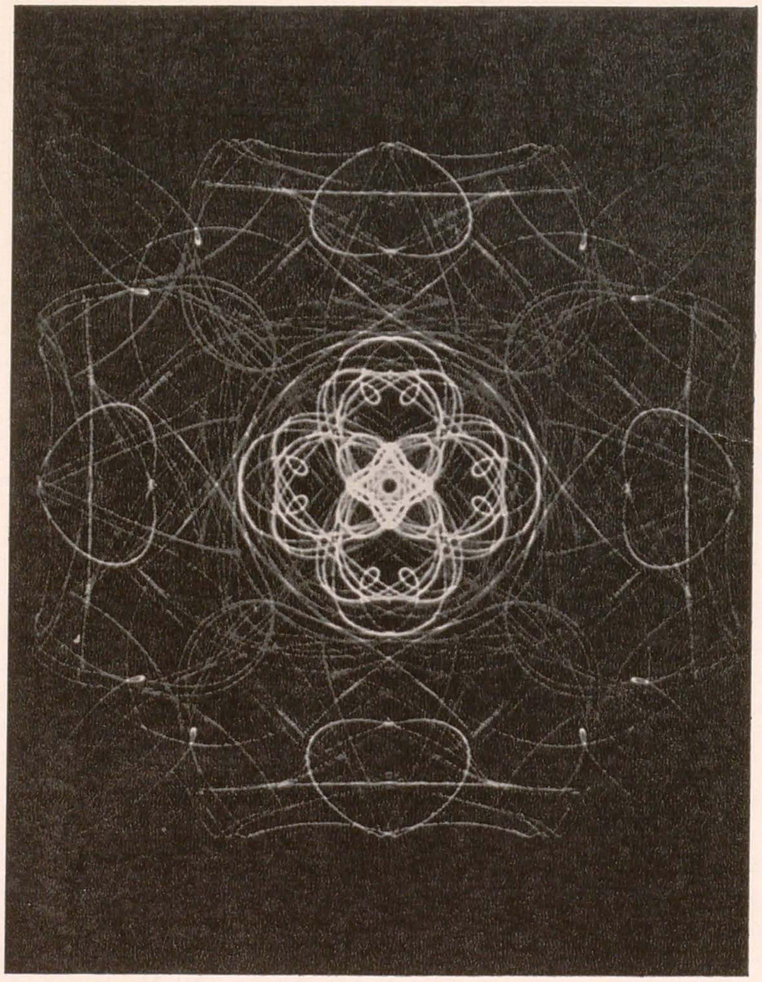
Din acest punct de vedere este extrem de interesant faptul că, în vederile lui Oskar Becker, obiectul estetic trebuie gîndit astăzi, în mod obligatoriu, într-o triplă ipostaziere. Pe de o parte, ca o b i e c t e s t e t i c n a t u r a l, supus, din păcate, unui proces implacabil de îngrădire, sau chiar de nimicire, iar pe de altă parte, ca o b i e c t e s t e t i c a r t i s t i c, a cărui definiție stă în deschiderea sa capricioasă și către orizonturi lipsite de necesitate, pe cînd o b i e c t u l e s t e t i c t e h n i c se determină tocmai prin perfecta acoperire între necesitatea sa și realitatea neîndoielnică a structurii lui intime.

Cum însă regiunile populate atît de complet în trecut cu obiecte estetice naturale se îngustează în mod cu totul ireversibil, este clar că procesul de instituire în ambient trebuie să capete, în epoca noastră, o asemenea amploare, încît, prin intermediul lui, ființa omenească să-și înfrumusețeze mediile asociate, într-o măsură mult mai mare decît a bănuit însuși Becker și anume să le populeze deopotrivă cu obiecte estetice tehnice și, mai ales, cu obiecte estetice de esență artistică.

Dar, aceasta înseamnă, de fapt, o schimbare fundamentală a statutului tradițional al artei ca atare. Arta — și, în special, cea vizuală — începe să îndeplinească astfel o misiune asemănătoare cu aceea a științei. Adică, exact așa cum știința, deși subzistă în germene, în calitate de element al culturii, se finalizează, pînă la urmă, prin efectele ei, în planul civilizației, tot așa arta, care reprezintă un nucleu al fenomenului de cultură, tinde să îmbrățișeze regiunile de civilizație, ca și cum acest act nou de orientare dominantă ar constitui acum finalitatea ei ultimă.

Evident, prin adoptarea acestui nou statut existențial, complementar aceluia al științei, arta contemporană își asumă, implicit, o serie întreagă de riscuri. Iar cel mai important dintre acestea rezidă în ceea ce am putea numi a m b i g u i t a t e a d e i d e a l u r i ș i d e o b i e c t i v e vizate. Prin urmare, arta, în înțeles general, și artele plastice în sens particular, trebuie să țintească totuși, pe plan originar, către orizonturile specifice culturii, adică, în direcția teritoriilor compuse din proiectele spirituale ale umanității. În același timp, arta se întoarce însă, asemenea științei, către regiunile de civilizație pentru a înnobila aceste regiuni — oarecum în lipsa naturii — și pentru a le configura în tipare estetice. Jocul acesta contradictoriu, între nemărginirea aspirațiilor

* De la cuvîntul grecesc ta mellonta — viitor, sau lucruri viitoare. Cunoscută și sub numele de futurologie, ea reprezintă disciplina care caută să cerceteze perspectivele de viitor.



JOHN SMITH: Grafică de computer în culori

Desigur, la rîndul său, marele eretic al Renaşterii care a fost Leonardo da Vinci a avut nevoie, pentru răsturnarea concepţiei tradiţionale a picturii asupra aşezărilor spaţiale, de o geometrie nouă, şi aceasta a fost tocmai geometria sa proiectivă. Sub acest raport, da Vinci a modificat nu numai perspectiva străveche asupra relaţiei formă-culoare, cum spune René Huyghe, fiind acela care a sugerat, pentru întîia oară, în mod limpede, ideea înecării formei într-o baie de fumegări originare, ci el a fost şi iniţiatorul unei noi puneri în raport a gîndirii ştiinţifice cu orizonturile subtile ale vizualităţii.

Apare ca de la sine înţeles faptul că în arta contemporană legătura directă dintre optica ştiinţifică asupra spaţiului — de data aceasta gîndit nu numai real sau euclidian, ci şi neeuclidian sau chiar posibil — şi înclinaţia estetică spre spaţii stranii, considerate a fi simple alternative în devenire, se realizează în mod asemănător. Numai că, în acest nou înţeles, bazele ştiinţifice, de pornire, sînt mult mai complexe. Iar la consfinţirea viziunii spaţiale actuale, extrem de laborioase, a contribuit fără îndoială, cu decenii în urmă, asimilarea perspectivei axonometrice. Acest proces de absorbire a început odată cu eforturile întreprinse de cercul de artişti legaţi de Bauhaus şi cu aspiraţiile lui Kupka şi a culminat către mijlocul secolului nostru. Perspectiva axonometrică avea, spre deosebire de cea proiectivă sau conică, avantajul de a face cu putinţă o redare mai vie a obiectului plastic, întrucît ea, deşi deformează dimensiunile (în mod izometric, dimetric, frontal sau cavalier)* invită — prin faptul că proiectantele sînt oblice faţă de planul de referinţă şi nu perpendiculare pe acest plan — la o sugestie mult mai sensibilă în cîmpul percepţiei şi la o mai capricioasă dispunere a grupurilor de obiecte, într-un cadru de bază perfect determinat.

De aici, pentru a se înfrînge definitiv perspectiva « italiană » — care considera, de pildă, că un cub trebuie privit numai în optică « conică », şi anume în funcţie de legea consacrată a « descreşterii proiective »

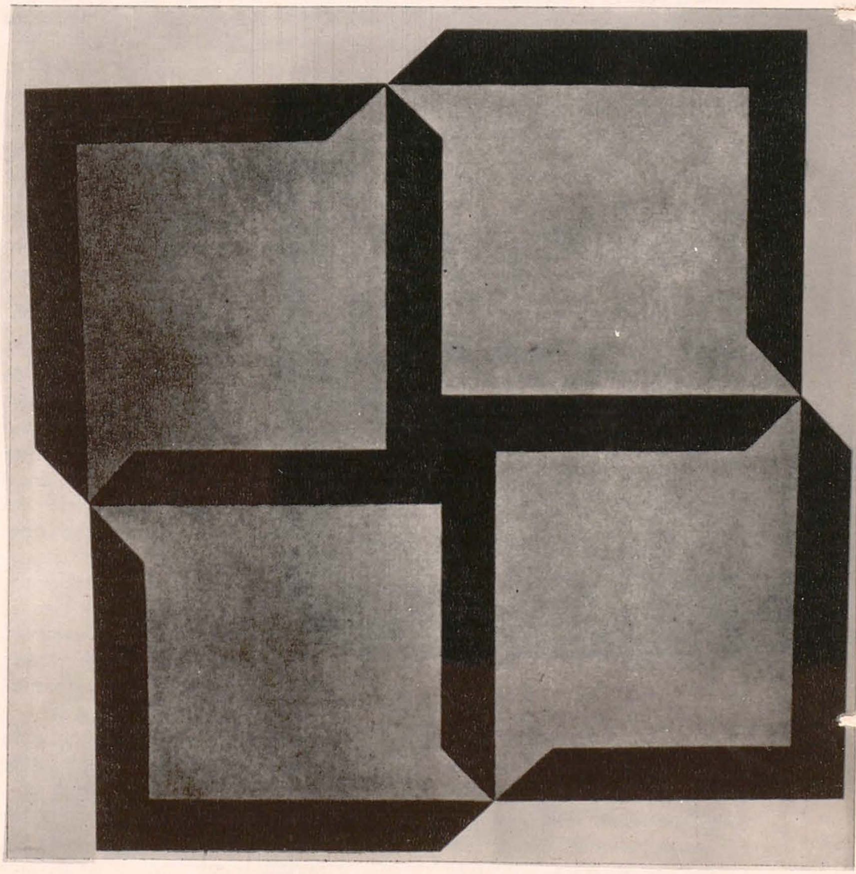
spirituale şi precizia strictă a orizonturilor de civilizaţie, defineşte, pînă la urmă, însăşi starea de frămîntare lăuntrică ce caracterizează, în ansamblul lor, curentele artei contemporane. Iar starea de cumpănă nu este specifică numai artei vizuale cu înclinaţii « civilizatoare » (sau gata în orice moment de a face elogiul ştiinţei) — cum ar fi, de pildă, noua direcţie a construcţiei optice spaţiale — ci ea defineşte pînă şi stilul, cu predispoziţii contestatare, anti-cotidiene şi îndreptate, în esenţă, împotriva aspectelor agresive ale civilizaţiei moderne, cum apare, în genere, arta-pop sau forma naturalistă a expresiei estetice.

Oricare ar fi însă situaţia, este puţin probabil că tensiunea principială amintită ar putea să constituie o cauză a unei eventuale îngheţări sau opriri. Dimpotrivă, sînt semne suficiente care demonstrează o tendinţă manifestă de a duce această contradicţie pînă la ultimele implicaţii posibile.

Că este aşa ne dovedeşte însuşi felul în care evoluează astăzi arta de factură spaţial-constructivă, cinetică, optică şi, mai ales, aceea de nuanţă cibernetică.

Din nevoia de a-şi îndeplini, în mod efectiv şi rapid, misiunea de factor al populării lumii lucrurilor cu obiectele create de ea însăşi, o astfel de modalitate a expresiei artistice nu numai că începe să îndeplinească un rol asemănător cu acela al ştiinţei dar adoptă, pînă la urmă, sub imperiul dominaţiei spiritului ştiinţific, forme specifice unei atari mentalităţi discursive.

Căile de pătrundere a acestor forme în ţesătura operelor plastice contemporane sînt multiple. Şi totuşi, oricît de variate ar părea aceste elemente de legătură, o încercare de surprindere, chiar şi sumară, a lor nu poate fi decît instructivă. În acest sens, o primă trăsătură distinctă a sensibilităţii plastice contemporane, care îşi are explicaţia în însăşi gîndirea matematică modernă, ar fi reprezentată de ceea ce am putea numai noua viziune abstractă asupra spaţiului.



JOACHIM ALBRECHT: Sistem închis cu patru elemente de bază (1969) — lac pe aluminiu

* Se ştie că în perspectiva izometrică sînt presupuse trei axe, iar muchiile corpului sînt deformate în aceeaşi proporţie, adică ele măsoară, în mod ideal, 0,806 din dimensiunile reale. În cea dimetrică, muchiile sînt proiectate faţă de două scări deosebite. Perspectiva frontală implică trei axe şi anume: una orizontală, una verticală şi o alta înclinată sub un unghi de 45°. Spre deosebire de celelalte trei, perspectiva oblică cavalieră nu mai deformează feţele laterale, ci numai faţa superioară şi pe aceea inferioară. Geometric vorbind însă, în toate aceste patru forme de perspectivă axonometrică (sau oblică) muchiile invizibile rămîn propriu-zis neperceptibile, ele trasîndu-se numai punctat.

și în directă legătură cu ideea că muchiile invizibile ale poliedrului dat rămîn pentru totdeauna invizibile—nu mai era decît un pas de făcut. Și acest pas l-a schițat, într-un mod edificator, Vasarely. Pentru că la excelentul teoretician al «folclorului planetar», plinul și golul se confundă, muchiile invizibile sînt trasate manifest, apărînd deci clare în transparență, spațiul și formele implicate în el devin parcă de cristal, iar formele și fondurile alternează, mișcîndu-se, astfel, în perspective plastice contradictorii și într-un plan al abstracțiilor, care depășesc tiparul originar și își încep așa viața lor proprie.

Aceasta este, de fapt, și semnificația profundă a revelației de la Gordes. Prin urmare, artistul și-a dat seama de împrejurarea că una și aceeași fereastră, tăiată liber în zidul unei case medievale dintr-un oraș meridional splendid însorit, apare din interior ca o mică deschidere în perete, difuzînd multă lumină, în timp ce din exterior ea se trădează — parcă sub impulsul iradierilor zilei — ca fiind un cub material, negru și, într-un anumit sens, insondabil și greu. Asociate, cele două imagini creează astfel, în cîmpul vizualității, structura de bază a perspectivei plastice contradictorii.

Se poate constata însă cu ușurință că procesul de asimilare, într-un mod cel puțin intuitiv, a climatului științific contemporan, în vederea alcătuirii spațiilor plastice propriu-zise, nu se oprește aici*. Atît în pictură, cît și, mai ales, în sculptură și în arhitectură pătrund, treptat — și, am putea spune, uneori aproape sistematic — forme elaborate inițial în domeniul geometriei analitice, în acela al teoriei curbelor și a suprafețelor și, cu deosebire, în cuprinsul topologiei. În acest înțeles, configurații născute în cîmpul geometriei analitice, în urma descrierilor furnizate de concretizarea ecuației generale de gradul doi cu trei variabile, cum ar fi, bunăoară, hiperboloidul de rotație, conul de ordinul al doilea sau paraboloidul hiperbolic, în formă de șa, devin elemente formale de bază ale construcției plastice ca atare. În același timp, banda lui Möbius** pare să-l atragă pe sculptor, iar ideea de transformare, fie în sensul geometriei analitice***, fie în acela al topologiei****, capătă funcții estetice demne de remarcat.

Fără îndoială, pentru artist — mai mult decît pentru matematician — subzistă un fel de mister sau un ritual, plin de semnificații, în actul transformărilor topologice. Să ai la dispoziție o formă oarecare și să modifici această configurație, în așa fel încît proprietățile de contact, de aderență, sau de vecinătate, precum și acelea de apropiere să rămînă intacte, reprezintă un fapt ce poate conduce la consecințe uimitoare. Poți obține parcă, în acest mod, familii de forme, care să stea în deplină și în armonioasă vecinătate, respectînd însă două condiții esențiale, anume părțile care se află în contact să rămînă în stare de continuă atingere, iar cele care nu aderă să-și păstreze această însușire primordială.

Se poate spune că, în general, de la Brâncuși și Gabo și pînă la Calder, sau la finul cercetător al formelor geometrice pure, care e Barnett Newman, de la Malevici, Mondrian și Pevsner și pînă la Agam, Mortensen, Le Parc și Gerstner, precum și Sommer, Soto și Mack, direcția spirituală a artei, care face din analiza spațiului abstract, constructiv, idolul creației plastice cu virtuți estetice neîntrecute, este, probabil, cea mai reprezentativă pentru ansamblul epocii actuale.

Dar împletită, uneori, strîns cu această direcție a spiritului estetic, se manifestă, în arta zilelor noastre, și o altă disponibilitate fundamentală, care își are, de asemenea, originea în tipul modern de gîndire științifică.

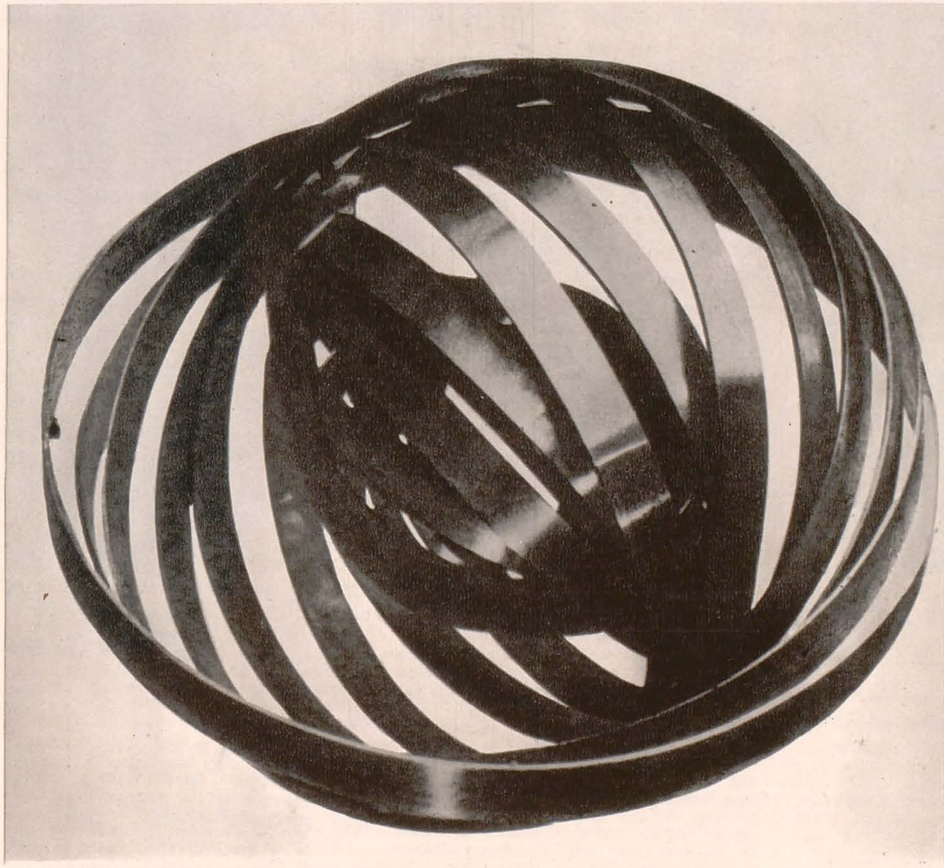
---

* Este interesant de a remarca faptul că, odată cu desfășurarea procesului de creare a spațiilor abstracte moderne — spații pline uneori de neobișnuite sofisticări și care sînt legate efectiv de formule plastice propriu-zise —, din îmbinarea mai multor tipuri de perspectivă s-a ajuns astăzi (depășindu-se într-un fel viziunea axonometrică) pînă la perspectiva panoramică sau chiar pînă la aceea cinematică.

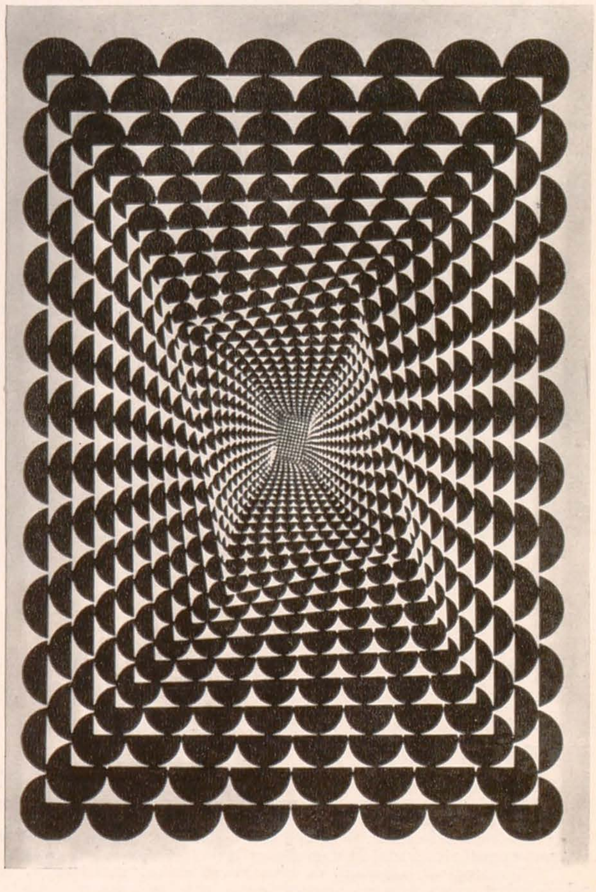
** Deosebit de interesanta bandă a lui Möbius este, la origini, o fîșie în formă de dreptunghi. Notînd vîrfurile dreptunghiului, în ordine, cu A,B,C și D și răsucind un capăt în așa fel încît să lipim laturile extreme invers (adică A peste C, iar D peste B) se obține o formă, pe care un mobil nu se poate deplasa continuu, menținîndu-se pe o singură față, ci el trebuie să le parcurgă obligatoriu pe amîndouă. Colorîndu-se diferit cele două fețe de la început, în urma lipirii și prin răsucire, obținem efecte plastice remarcabile.

*** Amintim că transformările în sensul geometriei analitice sînt de trei feluri: afine, ortogonale și proiective. Transformarea afină a planului reprezintă o deplasare rigidă a planului dat, deplasare care e urmată de două comprimări după coeficienți diferiți între ei K_1, K_2, către două drepte perpendiculare între ele. Transformarea afină a spațiului constă dintr-o deplasare rigidă a unui spațiu, urmată de trei comprimări, cu coeficienți K_1, K_2, K_3, către trei planuri perpendiculare două cîte două între ele. Transformările ortogonale sînt deplasări rigide ale spațiului urmate de o oglindire a acestui spațiu într-un plan al său. Deci, aceste transformări sînt de fapt transformări afine care nu schimbă metrica reperului. În sfîrșit, transformările proiective se bizuie pe ideea relației biunivoce între punctele situate într-un plan proiectiv P și un alt plan proiectiv P′.

**** Transformările topologice nu admit ruperi, ele fiind bicontinui și bijective.



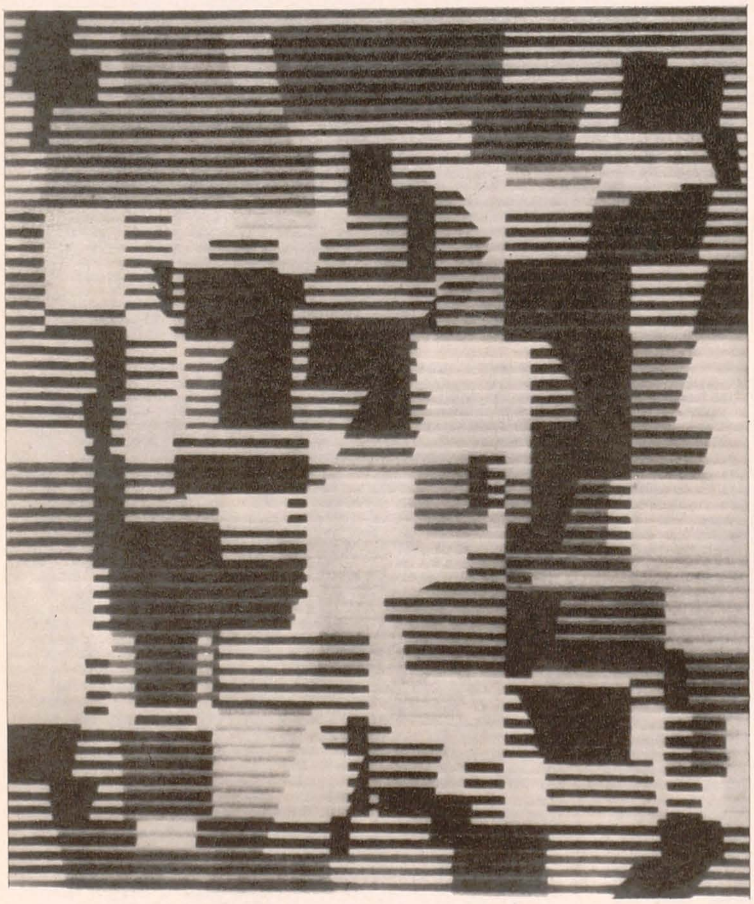
ARNE JONES: Univers (1960—1968)—aluminiu



JEFFREY STEELE: Experiment baroc (1962—1963) — ulei pe pînză

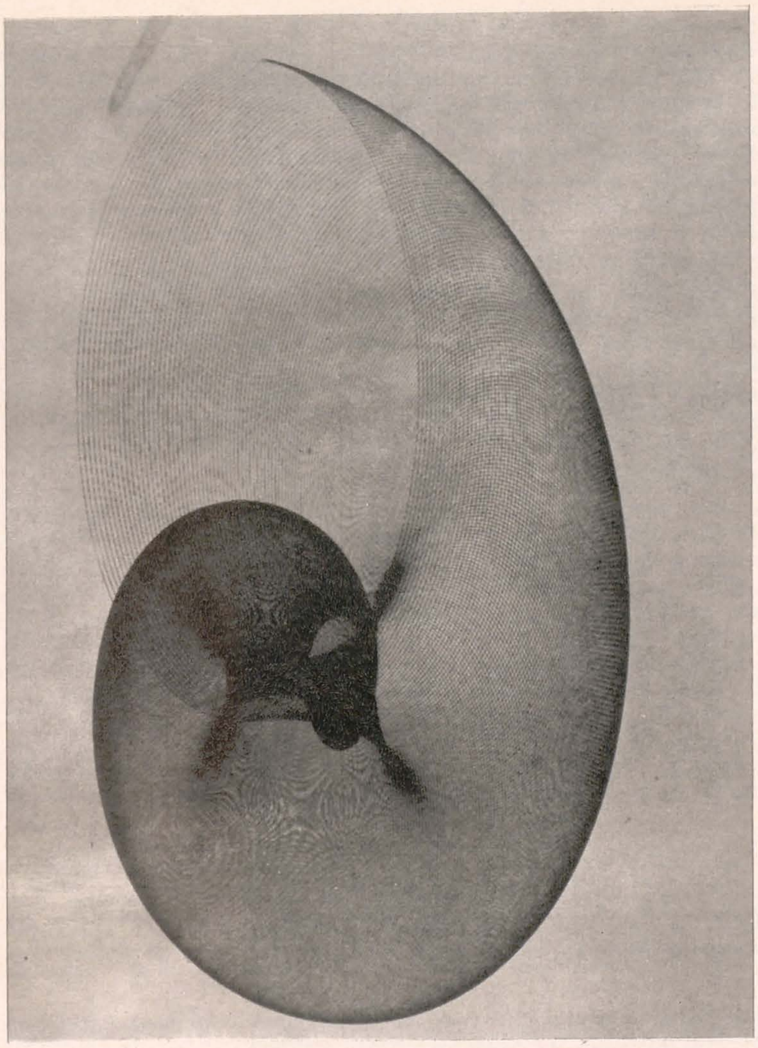
Ne referim de această dată la predilecția pentru serial în tratarea cîmpurilor vizuale. Fundamentul unei atari înclinații se află în domeniul algebrelor abstracte și, în general, în procedeele combinatorii ale matematicii contemporane. Cînd s-a imaginat posibilitatea de a se alcătui prima matrice booleană* — adică, un tipar în formă de « dreptunghi », în cadrul căruia elemente invariante sînt distribuite, în anumite ordini precise, conform unei reguli de calcul, sau în virtutea unui algoritm** de construcție — s-a prefigurat și eventualitatea implicită ca o atare viziune să se extindă în domeniul strict al creației artistice. Iar, în alternativa că astfel că cîmpuri de distribuție pot fi și modificate în chip succesiv prin schimbarea algoritmilor înșiși—sau a regulilor de calcul și de distribuție—, opțiunea serială plastică devenea, dintr-odată, și mai convingătoare.

Este interesant de a remarca faptul că în concepția lui Karl Gerstner o asemenea compunere serială — care e pătrunsă parcă de sensul matematic fundamental al seriei Fourier — presupune, ca punct de plecare, o ordine naturală, cum ar fi, de pildă, succesiunea obișnuită a opt elemente, începînd cu un pătrat alb, trecîndu-se gradat prin griuri, și terminînd cu un alt pătrat egal cu primul, dar absolut negru. O astfel de ordine determinată constituie, în viziunea artistului, o structură. A combina, sau a mișca înseamnă, într-o atare perspectivă, schimbarea ordinii naturale, ceea ce conduce la noi semnificații ale legăturilor dintre elemente. Iar permutarea succesivă a componentelor seriei inițiale se bizuie, în chip mărturisit, pe «principiul scării» sau al «gamei»,



Yaacov Agam: Trei mișcări (1953) — lemn în relief

întocmai așa cum, în muzica armonică — și nu serială sau dodecafonică, care comportă 12 intervale — structura de bază este dată, asemănător, de opt note fundamentale.



Kerry Strand: Melcul (1968) — grafică de computer, obținută prin Calcomp 770 (timp 41/2 ore)

Faptul că Max Bill, Vasarely, Gerstner sau Fleischmann compun serial este absolut limpede. Mai puțin clar, la prima vedere, este însă drumul parcurs de la această modalitate a expresiei estetice către compoziția cibernetică***. Și totuși, acest drum a fost străbătut. Iar înclinația cibernetică reprezintă cea de a treia trăsătură distinctă a artei moderne cu tentă optic-constructivă, însușire ce-și are sursa de inspirație, de această dată, în mod nemijlocit, în însuși stilul de cercetare al științei. Este suficient să ne gîndim, cu acest prilej, de exemplu, la impresionantele realizări ale lui Michael Noll, Kerry Strand, Larry Jenkins, Duane Palyka, Donald Robbins, Leigh Hendricks sau la « interpolările » obținute de Sam Schmitt și Stockton Gaines, precum și la succesele dobîndite de cercetătorii japonezi cu ajutorul computerilor, spre a ne da sema de importanța acestei direcții estetice legate strîns de necesitățile industriei, deși o asemenea orientare poate apărea, pentru unii, aproape de neconceput.

Și totuși, a da un program unui ordinator**** și a căuta să desprinzi sensurile cele mai neașteptate ce sînt propuse, în noianul multiplelor variații posibile ce le oferă mașina, constituie o încercare umană extrem

---

* O matrice reprezintă, de fapt, un tabel de valori prin intermediul căruia se definesc mai precis funcțiile logice. Acest tabel cuprinde, în mod obișnuit, coloane și linii. În stînga tabelului sînt inserate argumentele, iar în dreapta funcțiile. Denumirea de « matrice booleană » se dă în cinstea logicianului irlandez George Boole, care, mergînd pe liniile de gîndire trasate de Aristotel și Leibniz, a elaborat primul calcul logic, perfect formalizat, contribuind astfel la dezvoltarea logicii simbolice în totalitatea ei.

** Termenul de algoritm, de proveniență arabă, desemnează, în mod general, un calcul, adică o succesiune de raționamente sau de operații, care avînd reguli interne riguros prescrise fac posibilă soluționarea unei probleme matematice date. În limbaj cibernetic, algoritmul se opune astăzi, ca noțiune, metodei euristice. Aceasta din urmă nu garantează soluționarea unei probleme, întrucît este posibil ca, mergînd pe calea indicată de tehnica euristică, să se ajungă și la un impas teoretic. Dar o asemenea tehnică, atunci cînd își atinge ținta, pune în evidență aspecte noi, negîndite în prealabil, în sistemul de condiții inițiale ale problemei. Algoritmul este, în schimb, ferm determinat, iar regulile implicate de el duc la o rezolvare lucidă și perfect condusă a chestiunilor de calcul care au fost puse în discuție.

*** Pentru a se ajunge la o grafică cibernetică era, desigur, necesar să se creeze mai întîi un limbaj. Acesta a fost dat de algebrele abstracte. S-a elaborat astfel un limbai algoritmic sau un *algol* Termenul de *algol* reprezintă o expresie contrasă obținută din cuvintele englezești *algol* rithmic language. Acest limbaj face cu putință dialogul omului cu ordinatorul.

**** Este limpede, pînă în momentul de față, că ordinatorul — în calitatea lui de mașină — nu poate constitui o sursă propriu-zisă creatoare de artă. El este însă în măsură de a lărgi sfera vizualității artistului, punîndu-i acestuia în față cele mai variate forme posibile, obținute pe baza unor complexe programe date în prealabil. Pînă acum s-au obținut cu ajutorul computerilor trei tipuri de compoziții plastice: 1) desene în tuș, 2) grafică de computer, 3) sculpturi cibernetice. Nivelul cel mai înalt, atins pînă în prezent, se datorează următorului sistem: o rază luminoasă este abătută în așa fel încît ea trece printr-un ecran, către un tub catodic. Operatorul schimbă desenul pe tubul catodic, cu ajutorul unei « penițe de lumină ». Desenele schimbate apar pe un alt tub catodic. Acest tub îndeplinește aici misiunea pe care a avut-o întotdeauna pînza tradițională a pictorului. Imaginea apare pe tubul catodic rotită, apoi este lărgită, văzută în perspectivă, întoarsă fiind în același timp filmată. Filmul restituie ulterior static fiecare imagine, el jucînd, în acest caz, rolul de sferă vizuală largă, tinzînd să îmbrățișeze orice alternativă spațială posibilă. În sculptura cibernetică se adaugă, la programul inițial al ordinatorului, o mașină de frezat. Aceasta taie obiectul în trei dimensiuni, transcriind astfel însuși codul inițial al computerului.

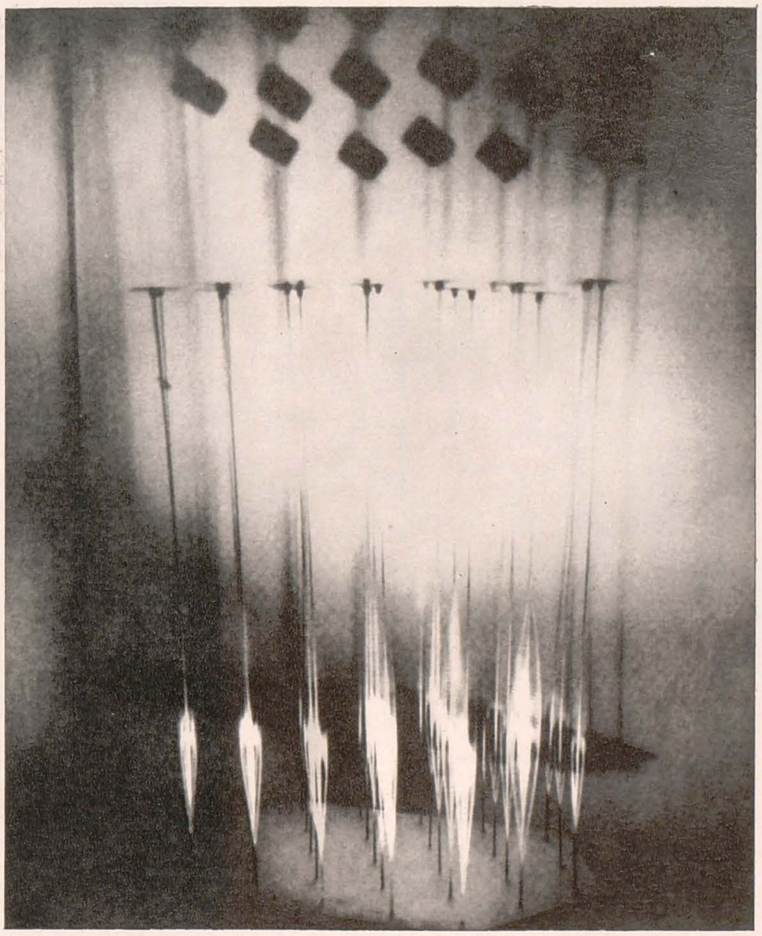
de interesantă și o tentativă utilă, cel puțin la scară industrială, o tentativă ce deschide în fața noastră un orizont nou, cu totul promițător.

Dincolo însă de această tendință, care se finalizează parcă mult prea desăvîrșit într-o deplină mitologie a calculului, se manifestă în arta contemporană a Occidentului și a patra însușire caracteristică. Aceasta este oarecum opusă față de primele trei, deși originile ei se situează de asemenea în însăși substanța științei. Intră aici în discuție predispoziția pentru a analiza formele la nivel de microstructuri, ca și cînd am folosi, ca mijloc de potențare a percepției vizuale, microscopul. Și astfel, pornind de la structura seriei — mescalin, sau de la modelul de bază al mișcării moleculare browniene, precum și de la configurațiile obținute prin descrierea unor forme elementare, cum ar fi, de exemplu, diatomeele și radiolarii*, sau chiar nervurațiile elegante ale unor aripi de fluturi**, artistul poate dezvălui un teritoriu nou de inspirație estetică, și anume un cîmp de restituire spirituală, în termenii naturii, fără ca această natură să fie privită însă sub înfățișarea ei obișnuită de înveliș exterior al lucrurilor, ci sub aspectul unor alcătuiri mai profunde. Pare a fi suficientă aici precizarea că drumul lui Fuller, în direcția construirii admirabilelor sale cupole geodezice în arhitectură, s-a desfășurat în acest sens. Atît pentru el cît și pentru Nervi sau Otto Frei lumea discretă a microorganismelor a constituit parcă reperul absolut, ce se află la un nivel de cristalizare a naturii mult mai frumos și mai bine înzestrat decît acela la care sîntem noi obișnuiți de a percepe viața ce poate fi recunoscută în fiecare zi.

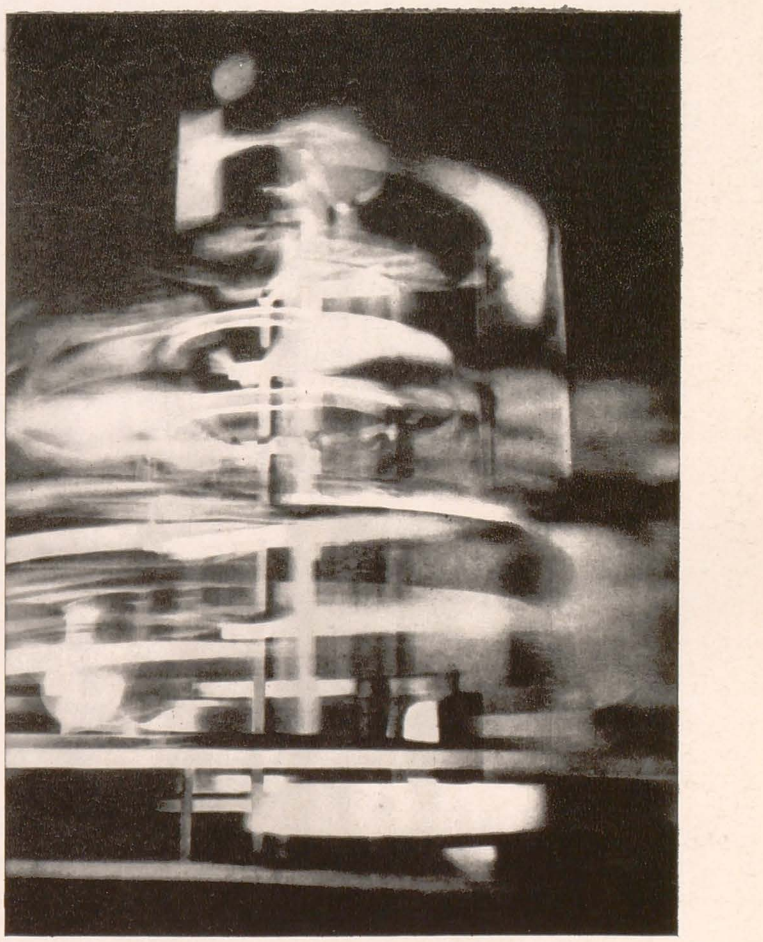
În sfîrșit, nu se poate vorbi despre această nouă formă a comunității de destin între știință și artă fără a aminti de implicațiile fizice și tehnologice de alt rang; iar acestea sînt la fel de evidente în cuprinsul mai larg al creației plastice contemporane.

Trebuie să ne referim, în această ordine de idei, la îmbogățirea continuă și rapidă a gamei de materiale folosite și la utilizarea luminii artificiale în compozițiile optice, precum și la programările electronice care intră în substanța propriu-zisă a multor opere cinetice actuale.

Dacă reflectăm, oricît de sumar, asupra unei întregi serii de creații plastice contemporane, începînd cu lucrarea « Clavilux » a lui Th. Wilfred și terminînd, pentru moment, cu « muziscopul » lui Schöffer, sau gîndindu-ne chiar la proiectul de turn cibernetic al acestuia din urmă și la opera lui Frank Malina ne dăm seama că, pentru nevoile arhitecturii și ale civilizației epocii noastre, o asemenea sinteză între ceea ce am putea numi tehnologia modernă a luminii și creația artistică propriu-zisă este absolut necesară. După cum devin necesare generatoarele de energie, în cazul unor compoziții cinetice cu funcție arhitecturală și urbanistică, compoziții ce sînt gîndite altfel decît « mobilele » lui Bruno Munari, Kobashi sau Talman, de pildă, întrucît în fața acestora din urmă spectatorul are libertatea de a contribui el însuși bizuindu-se pe fantezie, la declanșarea unei mișcări autonome și cu adevărat expresive.



WEN YING TSAI: Sculptură cibernetică (1968) — vergele de oțel inox în mișcare armonică influențată de variația stimulilor din mediul înconjurător.



NICOLAS SCHÖFFER: Cysp 2 în mișcare (1956) — oțel și aluminiu

Toate aceste forme de manifestare a artei timpurilor noastre reprezintă, în ultimă analiză, modalități de exteriorizare ale unei sensibilități profunde și austere de natură fanică. Iar actul de acordare a acestui tip de sensibilitate cu tot ce se întîmplă în planul civilizației contemporane determină orizonturi de creație specifice, întemeiate pe raționalitate, pentru demersurile actuale, dominante ale fanteziei umane. Dar, independent de un astfel de act, de legitimă convertire a artei în planul civilizației și în folosul acesteia, persistă, așa după arătam încă la început, și altceva, Și acest altceva constituie orizontul ultim și, într-un anumit fel definitiv, al marilor proiecte ale spiritualității.

Desigur, este necesar ca între aceste două orizonturi de bază să se instaureze un echilibru fundamental pentru însăși condiția umană. De el depinde destinul artei zilelor noastre și, poate, destinul aceleia ce va urma.

* Pentru lărgirea viziunii artistice, în acest sens deosebit de importante au fost cercetările naturaliștilor Haeckel — care a investigat lumea fină a radiolarilor — și Helmcke, care a studiat, la microscopul electronic, structura diatomeelor.

** În această privință nu trebuie uitat rolul pe care îl joacă « bionica » pentru arta modernă. Ea întreprinde studiul formelor și al funcțiilor unor ființe sau lucruri naturale (păsări, fluturi, pești, reptile, țesuturi, cristale etc.) cu scopul de a pune rezultatele cercetărilor ei în slujba industriei și, pînă la urmă, chiar în serviciul artei.

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

STRUCTURI ALE STILULUI

ZUGRĂVITOR DE GENEZE

Sfinxul — ulei

Artă care nu descrie, ci r e f a c e, pictura lui Gheorghiu se poate citi prin descifrări de simbol, ajutătoare fiind uneori acele forme-arhetip cu conținut sudat, a căror recurență și constanță de expresie ține de un specific al omenescului descris de psihanaliști.

Iată datele:

— prin temperament, pictorul este un neliniștit (tentația este a expresionismului);

— zona sa este lupta, ruptura; ambiția — echilibrul;

— unic «subiect», unică formă: explozia de nucleu antrenînd concentric deformări de structură.

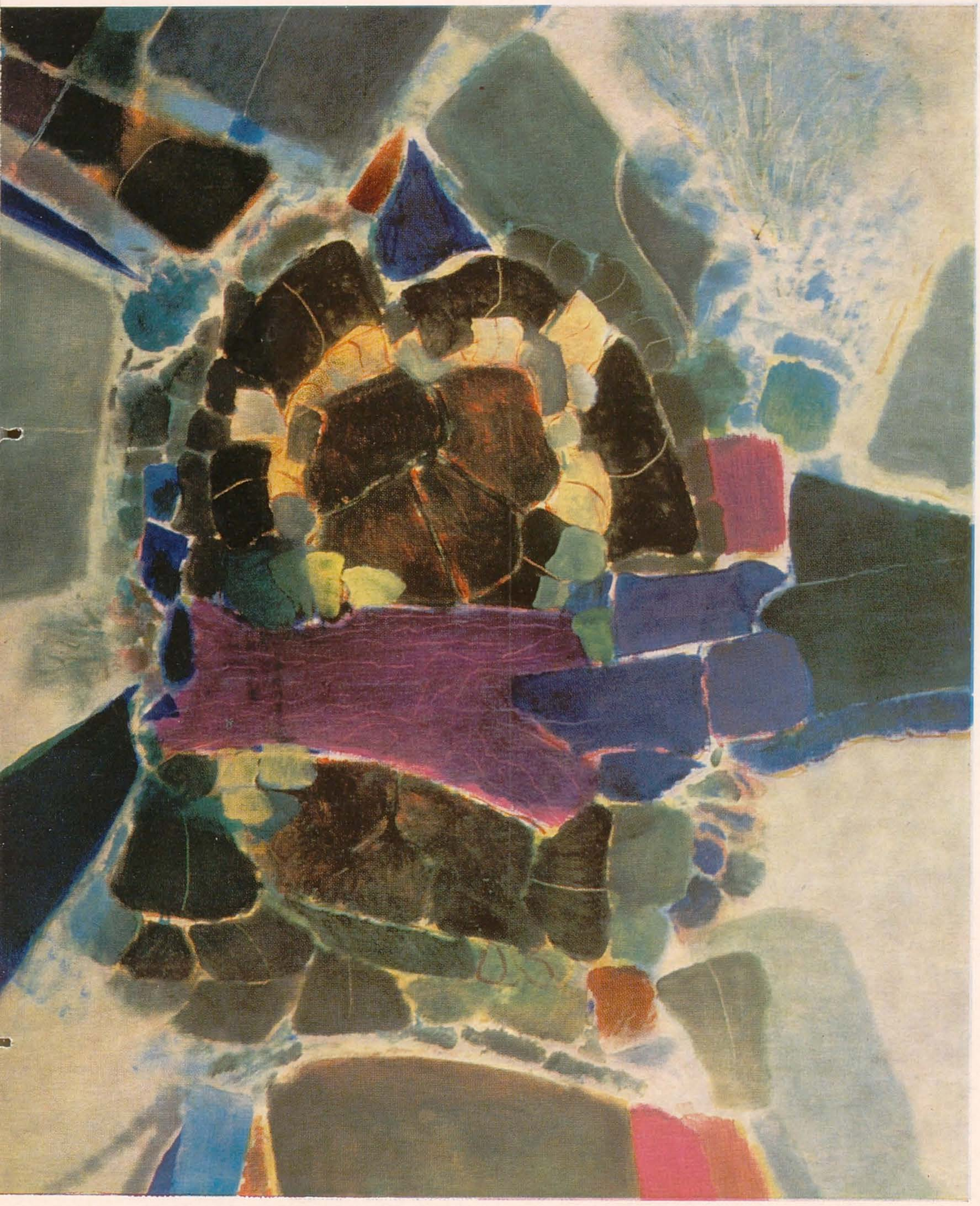
Două zone deci — a focarului explodat și a undelor de propagare.

Două momente diferite dinamic — un centru agresat, prezentat la timpul trecut, și repercuția în structură, urmărită în momentul activ.

I-a i n t e r p r e t a r e p o s i b i l ă. Ca în viziunile cosmogonice vechi, centrul figurează Principiul: punct indivizibil, fără dimensiune în spațiu sau timp, imagine a perfectei unități, zonă statică prin definiție căci nu comportă început nici sfîrșit. Iradierea centrului produce totalitatea ființelor. Dar compromiterea sa prin păcatul originar, ruperea irecuperabilă din perfectul imobilism, declanșează, odată cu devenirea, dezechilibrul ființelor înseși. Pictura ar reface deci acest traiect al consecințelor suportate pasiv ca urmare a unei agresiuni inițiale. Precum se vede, un proces care se rotunjește dialectic.

A II-a i n t e r p r e t a r e p o s i b i l ă. Imaginea este a paradisului, a Ierusalemului celest, dominat, după ca-

ION GHEORGHIU

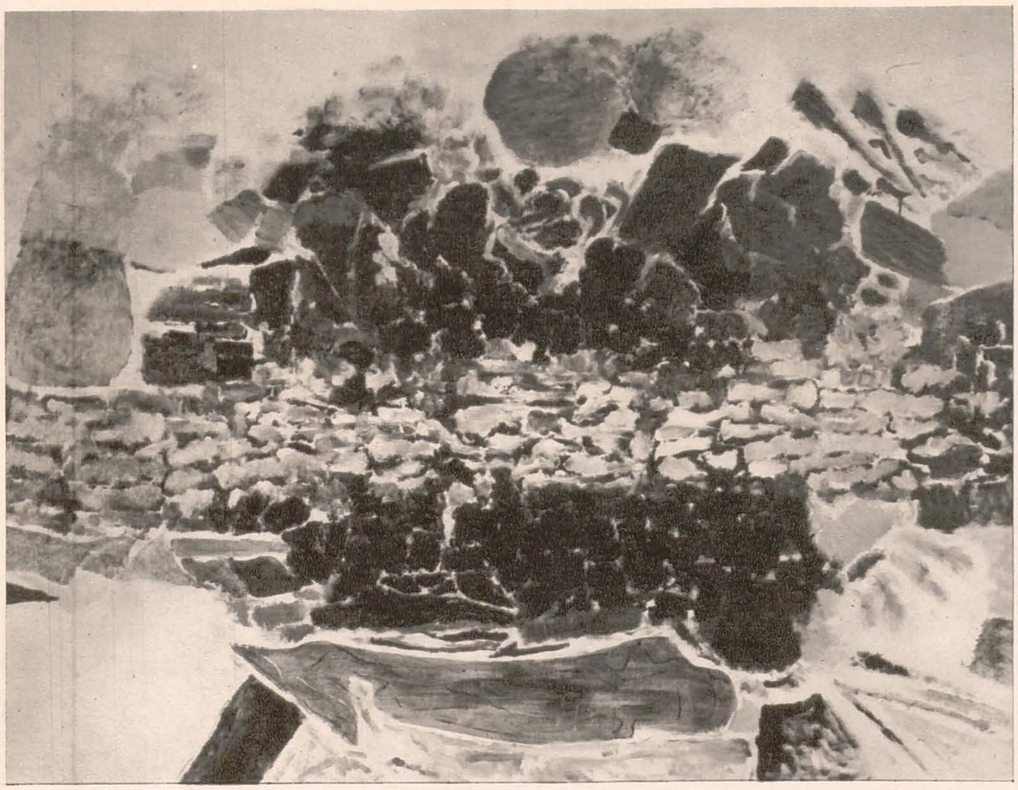


Peisaj—ulei

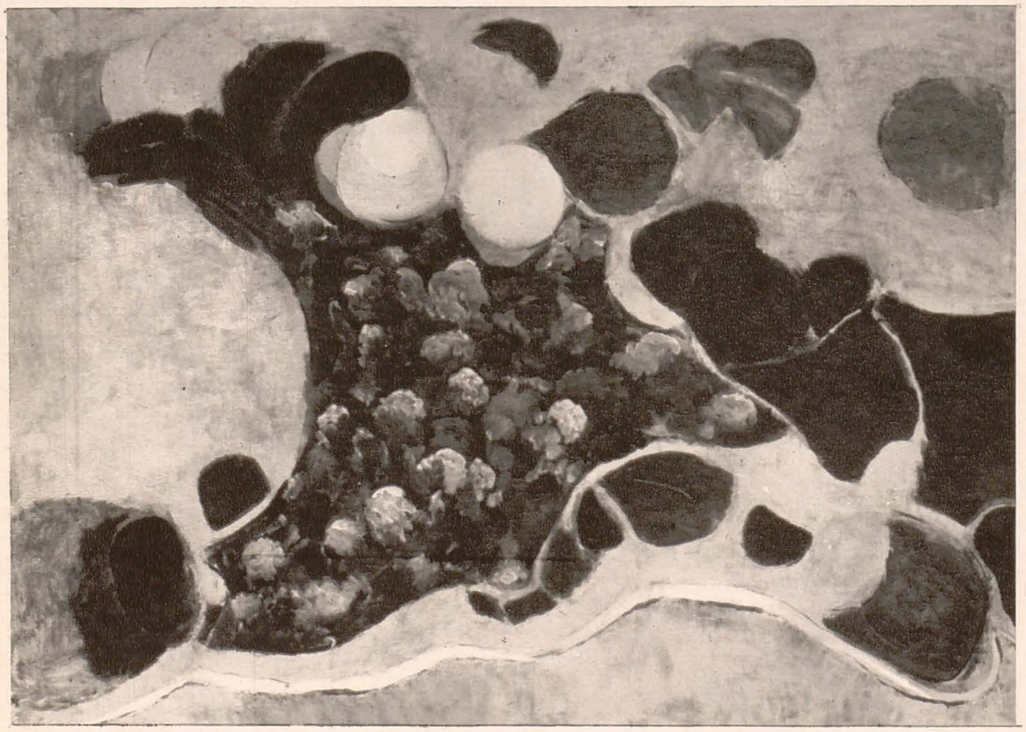
non, de cruce — formă simbolică a legăturii psihice intime a omului cu cele patru orizonturi. Aici însă, cruce de fluvii, orientate spre punctele cardinale (cîteva tablouri sînt foarte explicite în acest sens). Legenda ar putea fi: Fons paradisiacus per flumina quator exit — fîntîna paradisului țîșnește în patru fluvii. Formele centrifugate ar deveni, astfel, imagini ale abundenței datorată apelor.

A III-a interpretare posibilă. Evidentă deseori, perspectiva inversă (umgekehrte Perspektiv) servește la sugerarea unui munte, privit dinspre pisc. « Pictura ar reprezenta în această variantă muntele ca imagine a legăturii pămînt-cer, ca imagine a lumii, arhetip natural al templului în ultimă instanță.

Soluțiile se pot multiplica și, indiferent de adevăr, demonstrația este a polivalenței. Pictura lui Gheorghiu, pictură de structuri deschise, declanșează, fără știința autorului, mecanisme simbolice ce o antrenează în afara strictelor sale intenții. Adică, trăirea expresionistă a dualității funciare a individului se cristalizează în organizări de imagini quasi-canonice, interpretabile în sensul unei iconografii sui-generis, în care marea majoritate a elementelor aparține ariei paleocreștine. Gheorghiu se dovedește a fi un zugrăvitor de geneze, înscriindu-se, prin formularea secund iconică, în tradiția picturii românești prelaice. Argumente pot fi aduse aici și din teritoriul cromaticii: fondurile cele mai des întîlnite sînt ale gris-alb albastrului celest; culorile pasiunii (roșu, galben, oranj, violet chiar) sînt secondate strict de negru, prezent ca pigment activ



Peisaj — ulei



Furtună — ulei

şi nu ca anticuloare. Filiaţia din icoana populară, pe sticlă în speţă, e o evidenţă. Nu numai prin trecerile de la opac la transparent ale aceleiaşi culori, ca joc de perspective, nu numai prin cromatică, ci chiar prin desenul prezent mereu, osatură coordonatoare a acestor forme deschise.

Fundată pe continua realitate a dilemei, pictura lui Gheorghiu anulează funcţia cathartică a gestului de artă şi-i accentuează caracterul aleatoriu. Aici găsesc nimerit să adaog:

« Stau înfăşurat în ora
neamîndurora
nici nu calc pe piatra
binecuvîntata
nici nu zbor la norul
pururea altorur.»

(Nichita Stănescu: Cîntec)

Aceasta ar fi a IV-a versiune posibilă.

CRISTINA ANASTASIU

TABĂRA DE

La 18 august 1970 s-a deschis Tabăra de sculptură de la Măgura — Buzău, organizată de Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România. Această iniţiativă a artiştilor, întîmpinată şi susţinută cu deosebită căldură de organele judeţene de partid şi de stat, are de fapt semnificaţia unui important act de cultură. Dincolo de ceea ce reprezintă ca experienţă de creaţie, Tabăra de la Măgura ar putea să pună bazele primului muzeu de sculptură modernă în aer liber din ţara noastră.

Aici, în netulburata, veşnica frumuseţe a naturii, artistul zilelor noastre a adus prezenţa intensă a spiritualităţii contemporane. Aci, pe un picior de plai, pe o gură de rai, au poposit 16 sculptori tineri; în atelierul acesta — fără ziduri, fără limite — al naturii, artiştii s-au aplecat cu gîndul asupra unor legende, a unor mituri, au închipuit simboluri. S-au plăsmuit astfel « Meditaţie », « Gînditorul », « Zbor », « Icar », « Troiţă », « Prietenie », « Omagiu lui Brâncuşi », « Tată şi fiu », « Plăieş », « Bocitoare » ş.a.m.d.

Experienţa din acest an — prima ediţie a Taberei de la Măgura — ne dă temei deplin să continuăm drumul început. An de an « atelierul » îşi va redeschide poarta. Dorinţa noastră vie este ca Tabăra de la Măgura să devină un centru de interes artistic nu numai pe plan naţional, dar şi pe plan internaţional.

OVIDIU MAITEC

vicepreşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România

Această întîlnire a tinerilor „cioplitori“ trebuie considerată în primul rînd ca o inițiativă exemplară. Prezentăm în imagini roadele acestui prim colocviu pe o temă—abordată cu maximă disponibilitate — ce ar putea fi numită „sculptorul și piatra“.

SCULPTURĂ MĂGURA—BUZĂU '70

George Apostu. Născut la 20 decembrie 1934, în comuna Stănişeşti, jud. Vrancea. Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», 1969. Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din 1961. Din 1961 participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective. Expune la Bienala Tineretului de la Paris, 1965; Simpozionul de sculptură de la Grenoble, 1967; Bienala de la Veneţia, 1970; etc. Expoziţii personale în 1964, 1966, 1967 (Franţa), 1969 (Danemarca), 1970 (Cehoslovacia). Premiul Uniunii Artiştilor Plastici în 1964, Premiul « Ion Andreescu » al Academiei R.S.R., 1966 (fig. 1: Tată şi fiu).

Liana Axinte. Născută la 23 iulie 1943, în Ploieşti. Absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1968. Membră a Uniunii Artiştilor Plastici din 1970. Bursa de creaţie « Fr. Storck » 1969—1971. Din 1968 participă la expoziţii de stat; expoziţie personală în 1969 (fig. 3: Icar şi Dedal).

Aurelian Bolea. Născut la 18 iunie 1940, în comuna Sărăteni. Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», 1965. Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din 1968. Din 1966 participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective (fig. 9: Nud).

Cristian Breazu. Născut la 18 februarie 1943, în comuna Adîncata, jud. Ilfov. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1966. Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din 1968. Bursa de creaţie « D. Paciurea » 1967—1969. Din 1964 participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective (fig. 13: Gînditor).

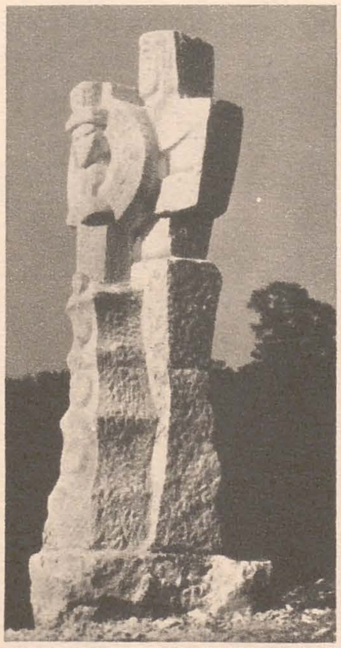
Mihai Buculei. Născut la 22 decembrie 1940, în comuna Mihoveni, jud. Suceava. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1970. Participă la expoziţii studenţeşti şi la Bienala tineretului 1969. (fig. 5: Soldat cu scut).

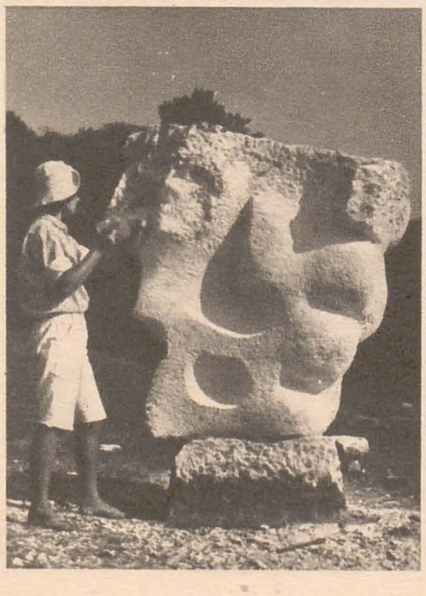
Gheorghe Coman. Născut la 8 septembrie 1925, în Ploieşti. Frecventează cursurile Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu » între 1948—1950. Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din 1951. Din 1949 participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective. Premiul I pentru sculptură al U.A.P., 1965. (fig. 10: Piatră de izvor).

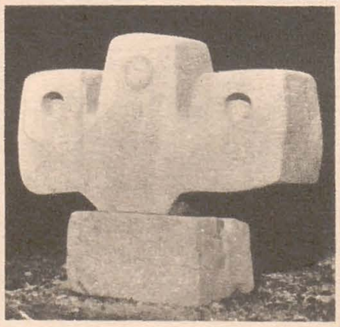
Domokos Lehel. Născut la 11 noiembrie 1945, în comuna Negreşti, jud. Satu-Mare. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1969. Bursa de creaţie « D. Paciurea » 1969—1971. Din 1969 participă la expoziţii de stat. (fig. 6: Taină).

Nicolae Ghiaţă. Născut la 23 noiembrie 1939, în comuna Botoşani, jud. Suceava. Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», 1968. Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din 1970. Din 1968 participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective. (fig. 11: Pomul vieţii).

1	2	3	4	5	6	7	16
8 9	10	11	12	13	14	15	







Mihail Laurențiu. Născut la 19 ianuarie 1935, în București. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1960. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1961. Bursa de creație « D. Paciurea », 1960—1962. Din 1962 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective; expoziții personale în 1965, 1968 și, la New York, 1970 (fig. 12: Omagiu lui Brâncuși).

Bata Marianov. Născut la 23 aprilie 1943, în Timișoara. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1970. Din 1968 participă la expoziții de stat; expoziție personală în 1969 (fig. 14: Tors).

Nicolae Mira. Născut la 7 ianuarie 1938, la Brăila. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1967. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1968. Din 1963 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective (fig. 4: Motiv matern) .

Grigore Patrichi. Născut la 3 august 1937, în comuna Smulți, jud. Galați. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1966. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1968. Din 1966 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective (fig. 15: Împreună).

Nicolae Roșu. Născut la 1 septembrie 1943, în București. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1968. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1970. Bursa de creație « Fr. Storck » 1969—1971. Din 1969 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective (fig. 7: Troița).

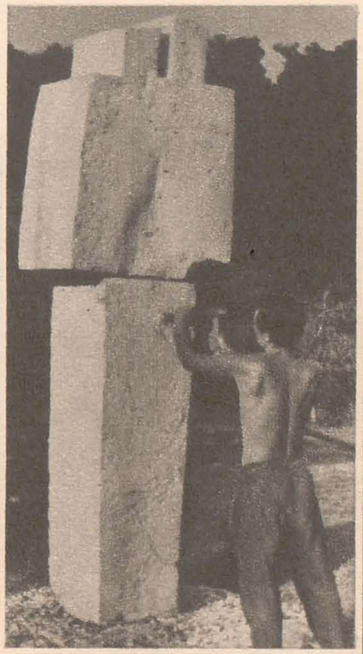
Daniel Suciu. Născut la 30 iunie 1940, în Sibiu. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1967. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1968. Din 1964 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective (fig. 2: Mirii).

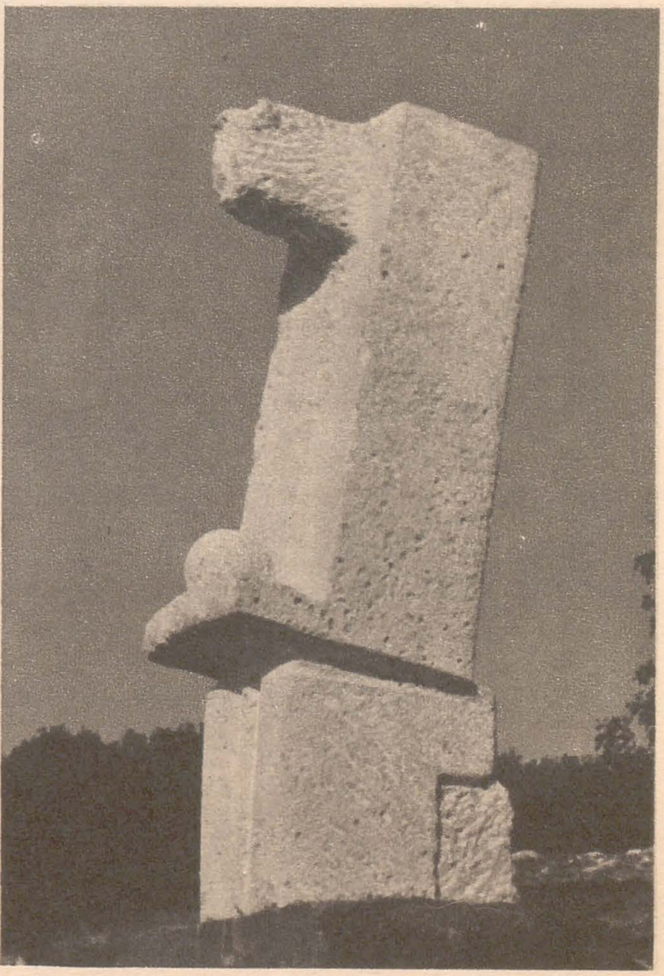
Napoleon Tiron. Născut la 23 februarie 1935, în comuna Rediu, jud. Galați. Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1970 (fig. 16: Semn).

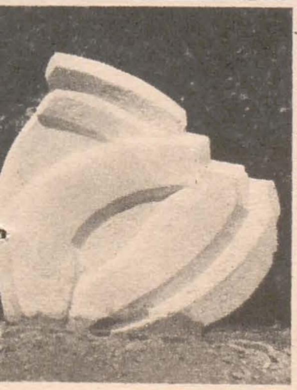
Adina Țuculescu. Născută la 28 ianuarie 1941, în București. Absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », 1966. Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din 1968. Din 1966 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective; expoziții personale în 1967, 1969, 1970. Premiul U.T.C. pentru sculptură, 1970 (fig. 8: Lacul).

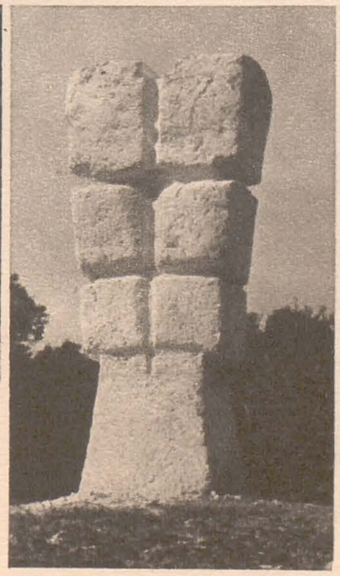
Comitetul de organizare:

Ion Sîrbu
Ovidiu Maitec
Gheorghe Tudor
Paul Vasilescu
Lazăr Băciucu
Gheorghe Coman
Iosif Iosifescu

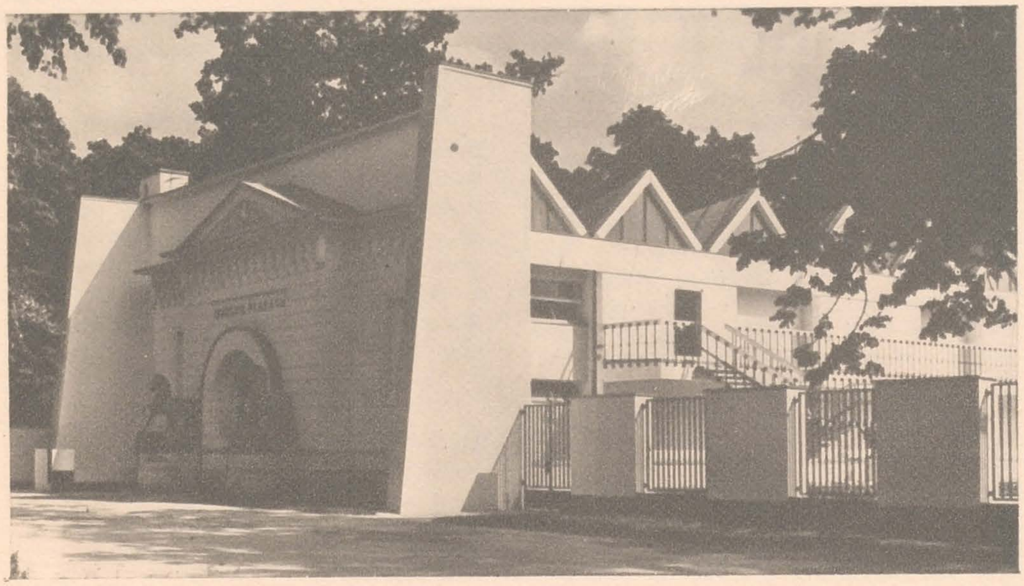








W I L A N O W



PRIMUL MUZEU AL AFIŞULUI

ANDRZEJ MARKOWSKI

Wilanow, cea mai frumoasă reşedinţă seniorală din epoca barocă în Polonia, străluceşte astăzi cu o strălucire mai vie decît oricînd în cele trei secole care au trecut de la construirea ei. E locul unde, din iniţiativa Muzeului Naţional din Varşovia, a fost deschis, în palatul regelui Jan al III-lea Sobieski, Muzeul Afişului, primul muzeu al afişului din lume. Dincolo de frontonul păstrat din secolul al XIX-lea şi care fusese frontonul vechiului manej construit după proiectul italianului Francesco Maria Lanci, a fost înălţată una din temeliile pavilionului modern de expoziţie.

De multă vreme este recunoscut rolul artistic pe care-l joacă afişul în răspîndirea culturii şi influenţa lui asupra ideilor şi gusturilor estetice. Anumite muzee de renume mondial, printre care Muzeul Naţional din Varşovia, şi-au propus să colecţioneze afişe. În acest scop, ele au creat secţii şi servicii adecvate. Polonia a ajuns astfel la o formă organizată a acestor încercări de creare a unor baze solide şi trainice pentru dezvoltarea şi salvarea colecţiilor. În momentul de faţă muzeul posedă o colecţie de vreo 15 000 de afişe, în cea mai mare parte poloneze, dăruite de persoane particulare şi de diverse instituţii: Editura de arte grafice (WAG) şi Centrala pentru difuzarea filmelor (CWF) din Varşovia. Multe afişe au fost adunate prin schimburi cu diverse muzee, instituţii din străinătate şi cetăţeni străini. La sfîrşitul primei Bienale internaţionale a afişului colecţia muzeului s-a îmbogăţit cu 300 de afişe, dintre care 15 sînt originalele unor proiecte care n-au fost tipărite. Artistul brazilian Almir Mavigner, care a calificat muzeul drept « centrul mondial al afişului », i-a dăruit 72 de afişe din colecţia sa.

Pe lîngă pavilionul de expoziţie, foarte modern, muzeul adăposteşte şi o bibliotecă, laboratoare de cercetări şi o mică sală pentru proiecţia de filme şi diapozitive. Proiectul muzeului a fost elaborat de inginerii arhitecţi J. Cydzik şi H. Kossuth şi de conducătorul de lucrări H. Pulikowski.

Cu doi ani în urmă, în ziua inaugurării primei Bienale internaţionale a afişului, a fost pusă piatra de temelie. La 4 iunie 1968, zi în care a fost deschisă cea de-a II-a Bienală, Zygmunt Krauze, muzician de talent din tînăra generaţie, a compus o lucrare intitulată « Introducere », care a fost executată în curtea muzeului de către ansamblul «Warsztat Muzyczny» (Atelier de muzică), dirijat de compozitor, înainte de actul solemn al inaugurării.*

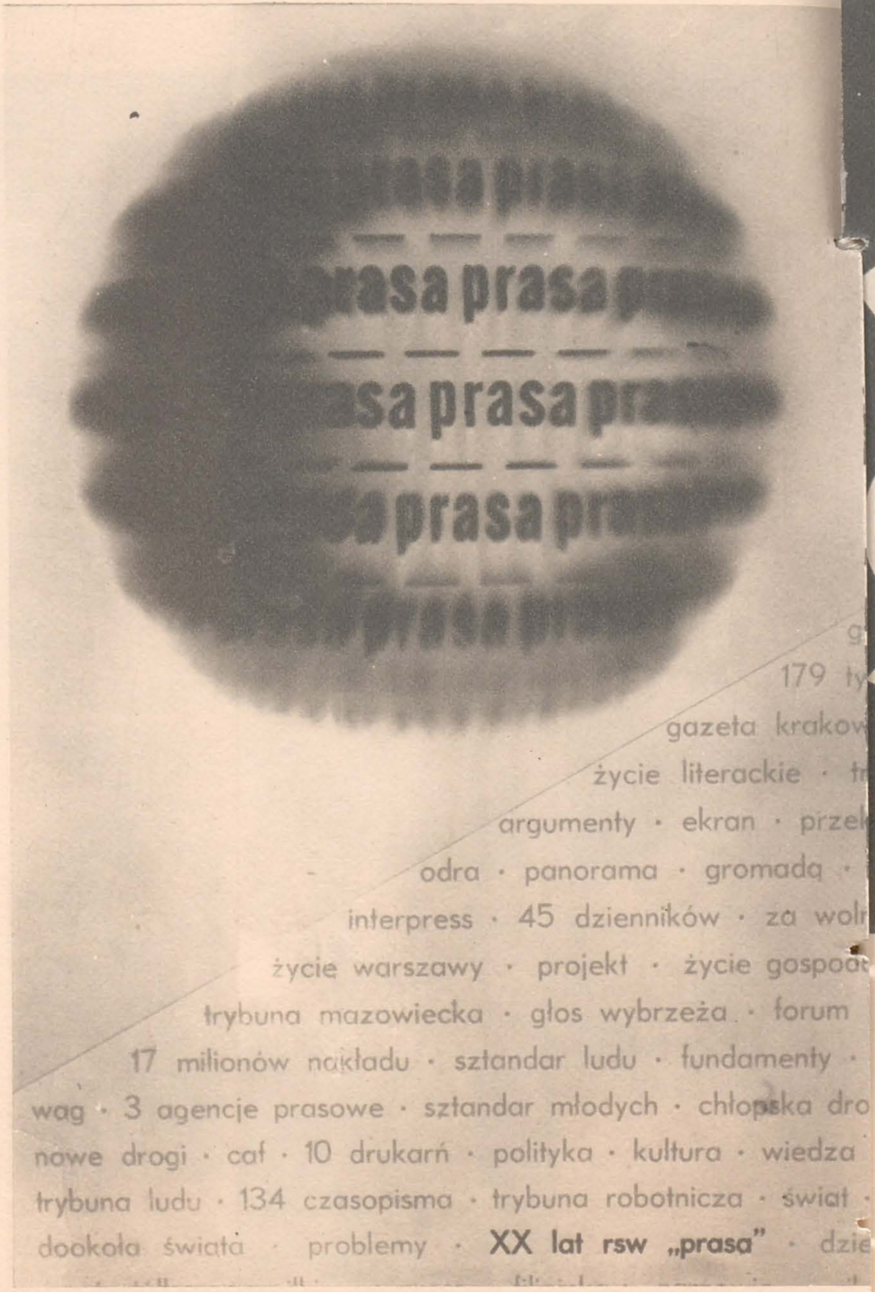
Muzeul Afişului şi-a început activitatea organizînd două expoziţii: o expoziţie postumă a afişelor lui Wojciech Zamecznik şi o expoziţie a laureaţilor primei Bienale internaţionale a afişului — Jan Lenica (Polonia), Kazumasa Nagai şi Hiroshi Tanaka (amîndoi din Japonia).

Expoziţia lui Wojciech Zamecznik prezenta opera artistului în momentul în care el îşi desăvîrşea cele mai remarcabile opere. Premiat de mai multe ori în Polonia şi în străinătate, el este socotit ca unul dintre artiştii ce au conferit afişului polonez caracteristicile şi faima sa de azi.

Expoziţia laureaţilor primei Bienale internaţionale a afişului cuprindea şi lucrările

* Inaugurarea muzeului a fost consemnată în paginile revistei noastre încă în nr. 11/1968 (N.R.)

Afişul executat cu prilejul celei de-a XX-a aniversări RSW « Prasa », de GUSTAW MAJEWSKI



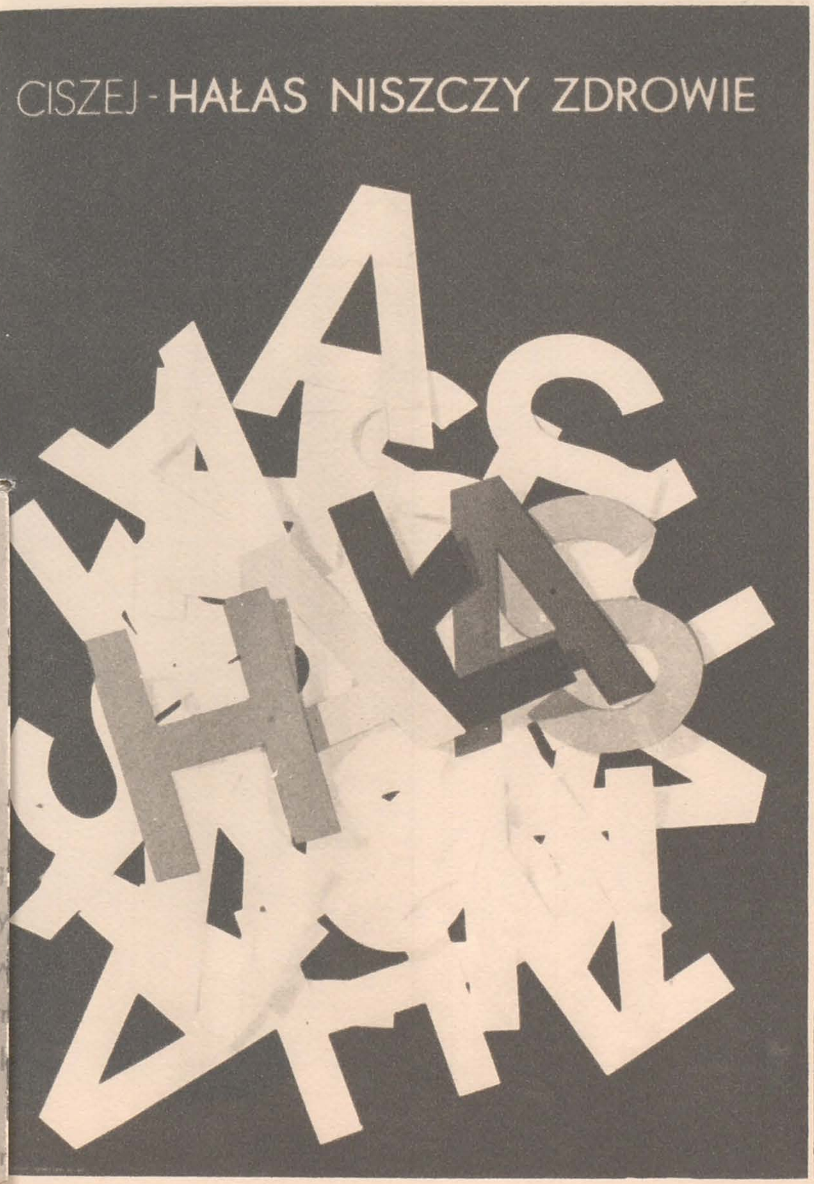
celuilalt faimos artist polonez al afişului, Jan Lenica, laureat şi el a numeroase premii internaţionale. Expoziţia lui prezenta afişe, opere de artă grafică utilitară şi filmografie, şi a fost completată prin prezentarea mai multor filme de desene animate care şi-au cîştigat apoi o faimă mondială: « Dom » (Casa), « Janko Muzykant » (Janko, muzicantul), « Labirynt », « A », « Nosorezec » (Rinocerii).

Alături de lucrările artiştilor polonezi, expoziţia a mai prezentat, pentru prima oară în Polonia, afişele altor doi laureaţi ai primei

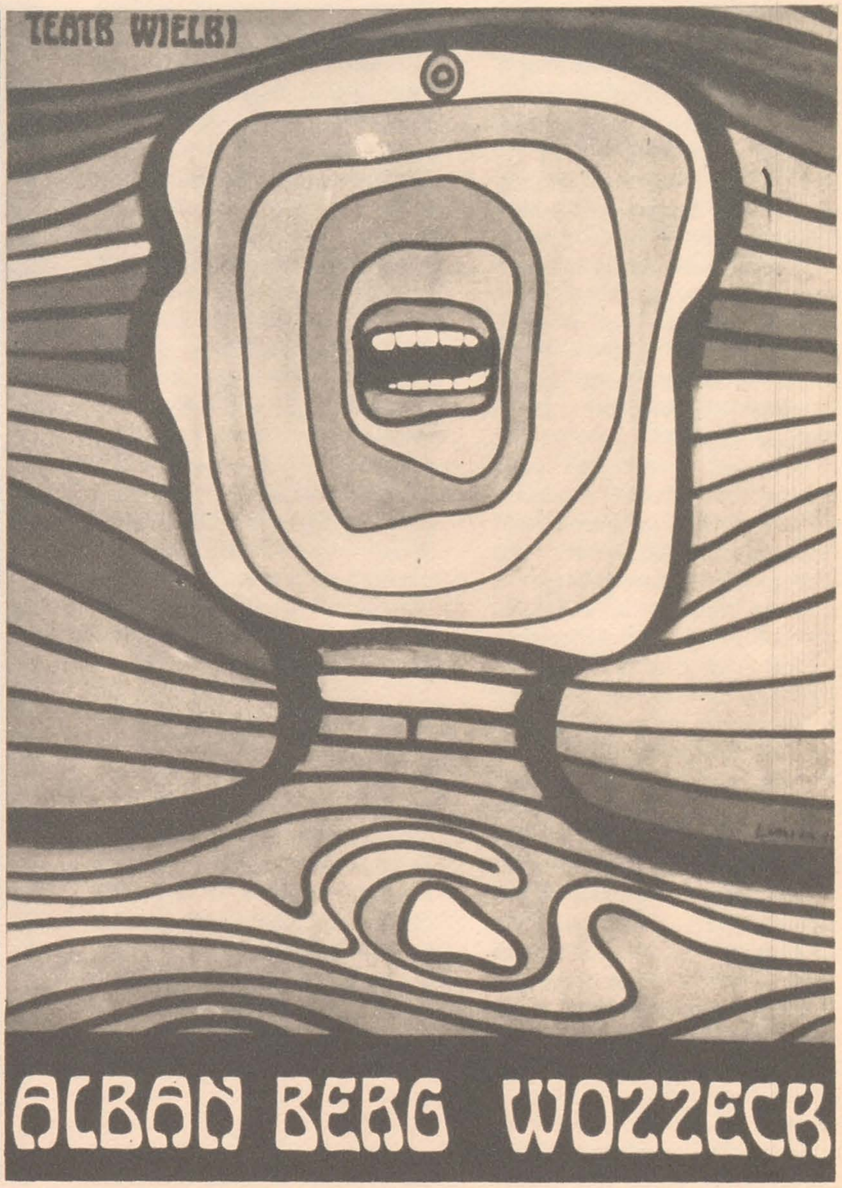
Pe lîngă expoziţiile permanente, conducerea noului muzeu, în colaborare cu consiliul ştiinţific şi artistic reunind artişti, istorici critici de artă şi muzeologi, prevede organizarea unui număr important de alte expoziţii interesante. În iunie 1969 a fost organizată o mare expoziţie cu titlul « Tradiţiile afişului polonez. 1889—1969». La sfîrşitul anului trecut a putut fi vizitată expoziţia deschisă nu de mult sub titlul «Afişul politic sovietic». A fost prevăzută de asemenea organizarea unei expoziţii consacrate « Afişului european din perioada Arts nouveaux». Numeroase

ziţii monografice, în genul celei care a fost consacrată nu de mult operei lui Wojciech Zamecznik.

Un loc deosebit în activitatea muzeului îl ocupă problemele de conservare şi de restaurare a afişelor. Specialiştii polonezi pot să se mîndrească de pe acum cu importante realizări în acest domeniu. Ei au elaborat printre altele metoda « dublajului », care înseamnă transpunerea afişelor pe pînze. Pentru ca să protejeze afişele împotriva luminii ei au instalat în saloanele expoziţiei lămpi cu descărare producînd o lumină



« Zgomotul dăunează sănătăţii », afiş de MAREK FREUDENREICH



« Alban Berg — Wozzeck », afiş de JAN LENICA

Bienale: japonezii Kazumasa Nagai şi Hiroshi Tanaka, care au înscris la activul lor cele mai mari realizări artistice şi tehnice ale artei grafice utilitare din Japonia.

La începutul lui 1970 a fost deschisă o expoziţie a celor mai bune afişe ale celei de-a doua Bienale, printre care au fost prezentate, din categoria afişelor politice, numeroasele lucrări ale artistului polonez Julian Palka, laureat al Medaliei de aur.

contacte au şi fost stabilite cu muzeele din Franţa, Olanda şi Cehoslovacia, unde iniţiativa muzeului din Wilanow a trezit un viu interes. Acest muzeu al afişului intenţionează să mai organizeze şi o expoziţie « Henryk Tomaszewski şi discipolii săi ». Eminentul artist grafic şi pedagog a format numeroşi elevi care se clasează astăzi printre cei mai buni artişti polonezi. Pe de altă parte, direcţia muzeului proiectează o serie de expo-

« rece », şi au înzestrat ferestrele cu perdele speciale.

Muzeul Afişului nu intenţionează să se mărginească numai la activităţile de expunere şi de conservare. El ţine să grupeze în jurul său pe toţi cei preocupaţi de dezvoltarea artei afişului şi anume artişti, critici de artă, muzeologi, poligrafi, şi să facă din Wilanow un centru de întîlniri şi discuţii pentru specialiştii artelor grafice şi în primul rînd ai afişului.

Un zugrav din secolul al XVIII-lea

RADU MUNTEANU

În ansamblul artei medievale românești, pictura bisericilor de lemn constituie un vast și pasionant domeniu de cercetare: vast prin aria de investigare, atingînd în mod necesar teritoriile vecine României, pasionant prin manifestări, origini și concepții. Pictura țărănească, așa cum apare la monumentele din secolele XVIII—XIX, reprezintă o manifestare tipică pentru sfîrșitul Evului mediu românesc, în care schemele iconografice tradiționale primesc un accent local pînă atunci încă neîntîlnit și o prospețime mai rar întîlnită în alte domenii. Decorația interioară a bisericilor de lemn sau de zid, pictura icoanelor pe sticlă sau pe lemn, marea dezvoltare pe care o ia meșteșugul xilogravurii scot la iveală nume de meșteri, în cea mai mare parte autohtoni, care reușesc să pună bazele unei culturi sătești. Avînd la dispoziție mijloace de exprimare modeste, dar o înaltă conștiință a rolului lor, acești zugravi cutreieră toate provinciile Țărilor Române și decorează monumentele unor zone mai mult sau mai puțin întinse, își scriu numele alături de cele ale comanditarilor, mărturisind astfel mentalitatea țărănească a acestor secole.

Din șirul de meșteri care au decorat sutele de biserici de pe teritoriul României, fie ei laici sau dieci, se desprind cîțiva: Nicolae și Alexandru Grecu din Săsăuș, Picu Pătruț din Săliște, Savu Moga, Matei Țimforea sau xilogravorul Pop Onisie, artiști cu nimic mai prejos decît cei «consacrați». Alături de ei, așa cum vom încerca să arătăm, merită amintit numele unui zugrav lăpușan, Radu Munteanu din Ungureni[1], decoratorul bisericilor de lemn din Ungureni și Rogoz (Lăpuș) și al bisericii din Desești (Maramureș).

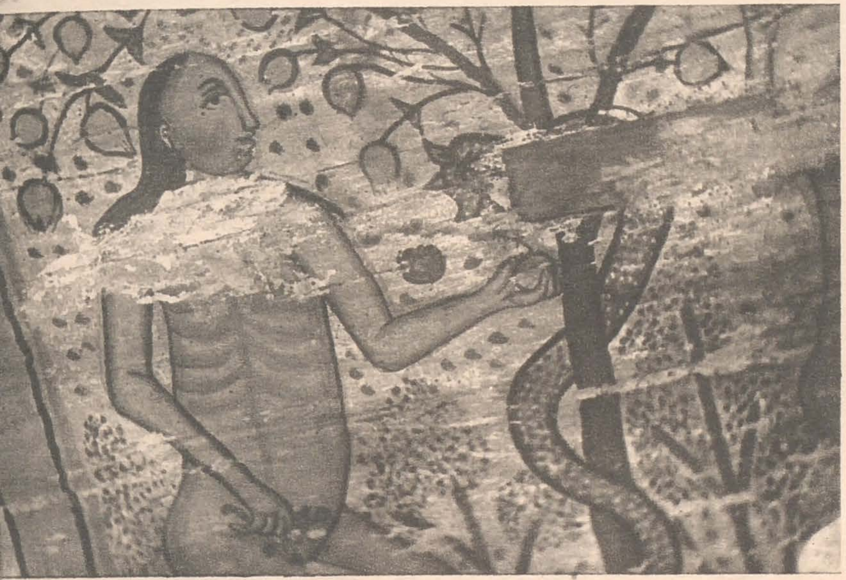
★

La fel ca majoritatea meșterilor zugravi autohtoni, Radu Munteanu nu a lăsat în urma lui date cu care să se poată reconstitui o biografie; «biografia» lui este ilustrată în modul în care a reușit să fie exponentul unor idei de secol XVIII, caracteristice nu numai Lăpușului și Maramureșului, ci tuturor satelor românești. Cu un program iconografic nu prea deosebit de cel întîlnit în monumentele sătești lăpușene și maramureșene (în care absida estică prezintă întotdeauna un registru de sfinți ierarhi și teme legate de oficiul liturgic, naosul o largă dezvoltare a temelor din Vechiul Testament[2] și a Patimilor lui Isus, iar pronaosul o tratare amplă a Judecății de Apoi), Radu Munteanu ilustrează o concepție unitară a zugravilor din aceste zone. Mai mult chiar, decorul absidei estice de la Desești reia fragmente importante din decorația bisericilor din Leșnic, Gura Sada și Tălmăcel, iar cea a naosului și pronaosului prezintă asemănări evidente cu majoritatea decorațiilor din bisericile românești. Ceea ce rămîne caracteristic Maramureșului din punct de vedere iconografic este marea atenție acordată reprezentărilor din Vechiul Testament, dispuse pe poalele bolții, și a unor scene cu o destinație programatică precisă: Lupta lui Nestor cu Lie (ca frecvență și interpretare), Tarele Samson, Înălțarea proorocului Ilie la cer (temă legată de cultul «focului viu»).

★

Înscrierea ansamblului de pictură al bisericii din Desești în vasta arie sătească din România are cîteva puncte de reper stabile. Pictura bisericii din Desești, datînd din ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, avea o ilustră predecesoare în școala de pictură brâncovenească ce atinsese apogeul la începutul secolului și care, prin intermediul Transilvaniei sudice, se răspîndise în tot nordul țării. Meșteri zugravi din Țara Românească vin în Ardeal și decorează monumente sătești modeste, de zid sau de lemn. Activitatea lui David de la Curtea de Argeș, meșter care decorează ușile împărătești ale cîtorva biserici bihorene, a lui Nicolae ot Pitești, zugravul cunoscutei Judecăți de Apoi aflată în biserica din Gura Sada, sau a lui Simion din Craiova care, în 1772, decorează biserica din Apoldul de Jos, sînt numai cîteva exemple care ilustrează acest lucru; se pot adăuga centrele locale de pictură de la Făgăraș, Rășinari sau Săliște și circulația intensă a diecilor și a cărților religioase, mai ales a celor tipărite la Rîmnic. Majoritatea zugravilor se formează în așa numite «școli», de fapt ateliere improvizate care, de multe ori, aveau un «caracter cvasi-familial: elevii unicului meșter, în jurul căruia gravita toată înjghebarea, erau îndeobște și rudele lui apropiate[3]»; uneori în aceste ateliere pătrundeau și ucenici din afară care deprindeau meșteșugul

1. « Nemții » — pronaos, Desești
2. « Sodoma și Gomora » — naos, Desești
3. « Tătarii » — pronaos, Desești
4. « Adam și Eva (detaliu) » — naos, Rogoz
5. « Frîncii » — pronaos, Desești



după sfatul sau caietul de modele al meșterului. Circulația acestor caiete, frecvent atestată în secolul al XVIII-lea, transmiterea lor de la meșter la meșter, așa cum se întîmplă în 1823 cu o « măiestrie pentru scosul izvoadelor » a zugravului David, permitea ca un program iconografic ce păstra, în ansamblu, tipurile tradiționale să se întîlnească la mari distanțe de locul său de redactare. Dar — după cum s-a remarcat[4] — aceste caiete cuprind și propriile încercări ale zugravilor, nu lipsite de interes, încercări ce se abat de la linia iconografică tradițională, conferind artei acestor meșteri o spontaneitate a exprimării și un suflu înnoitor. O asemenea circulație a fost permisă mai ales datorită împrejurărilor istorice: sfîrșitul Evului Mediu găsește lumea românească într-o situație în care nici feudalitatea, aflată la amurgul puterii, nici burghezia autohtonă, lipsită de experiență, nu reușeau să asigure o stabilitate a puterii. Desele înlocuiri de domnitori petrecute în Moldova și Țara Românească sau schimbările de dominație în Transilvania au dus la reliefarea obștilor țărănești ca principal factor dinamic al societății românești « în măsură să producă o cultură proprie, reprezentativă și de înaltă valoare »[5]. Obștile sînt comanditarele zugrăvelilor din biserici și ale cărților; niciodată acestea nu uită să-și înscrie numele pe monumentele ridicate, fie sub formula « . . . . și a satului tuturora », fie în expresia « ce-au fost locuitori nemiși », ultima neascunzînd o mîndrie pe deplin justificată. Trebuie subliniată și schimbarea de concepție petrecută în rîndurile zugravilor: dacă în secolele XIV—XVI meșterii se semnau în locuri ascunse, socotindu-se « mult păcătoși », acum, în secolul al XVIII-lea, ei își scriu numele la locuri imediat citibile și în cadrul unor adevărate inscripții, așa cum face și R. Munteanu. Fondul tradițional al picturii din Moldova, Țara Românească și — după cum s-a dovedit recent[6] — al celei din Transilvania secolelor XIV—XVI s-a transmis aproape integral, ușurînd conturarea unității de concepție a picturii sătești. Interpretarea și frecvența neobișnuită a scenei « Lupta lui Nestor cu Lie » în Maramureș își găsește echivalentul în cea de la Leșnic (în care donatorul poartă pe fratele său, ucis « în țară străină »), și în caracterul militant al picturii exterioare moldovenești, după cum — încă un exemplu — nu ar fi fost posibilă apariția preotului bătut de un drac pentru că « a trăit cu a doua muiere » fără acea cunoscută scenă din biserica din Sîntă Marie Orlea, în care doi preoți sînt trași cu funia spre gura monstrului Leviathan. Fenomenul, dincolo de aceste asemănări frapante, merită subliniat deoarece dovedește o orientare logică a obștilor țărănești. Starea socială a populației rurale din Transilvania, grav înrăutățită în secolele XVII—XVIII, determină o preluare de concepție întîlnită la antecesori. Meșterii zugravi din secolele XVII—XVIII își îndreaptă atenția asupra picturii din monumentele cnezale ale secolelor anterioare aflate la îndemînă, reluînd uneori decorații întregi, alteori fragmente. Paralel, asistăm la o continuă « rusticizare » a mijloacelor de expresie în care simplificarea tratării și spontaneitatea viziunii sînt cele mai de seamă caracteristici. Ceea ce se întîmplase la nivel european în secolele XII—XV cu arta romanică și gotică, permițînd o depășire a atributelor stilistice și, în același timp, o apropiere de viziune și concepție artistică, — nu neapărat rod al unor influențe directe — se petrece acum cu arta meșterilor transilvăneni, munteni sau moldoveni. Mai mult, unitatea arhitectonică a tuturor bisericilor de lemn, realizată cu mult înainte, își află acum, în acest secol al XVIII-lea, echivalentul în pictura bisericilor de sat; nuanțînd problema, există o unitate a ansamblurilor ce nu exclude în nici un fel originalitatea fiecărui zugrav. Permanențele iconografice — evidente la simpla repertoriere a temelor întîlnite în bisericile sătești: registrul de ierarhi în absida estică, dezvoltarea narativă a ciclului Patimilor, influența accentuată a scrierilor apocrife sau schema iconografică a Judecății de Apoi, la care am adăuga caracterul moralizator al acestor ansambluri de pictură — rămîn elementele de fond ale decorației; peste ele se suprapun însă anumite preferințe sau dezvoltări ale unor teme ca și coeficientul de personalitate al zugravului, care-l deosebește de ceilalți, permițîndu-i o contribuție specifică.

*

Din punct de vedere iconografic, programul lui Radu

Munteanu se caracterizează printr-o mare dezvoltare acordată ciclului Genezei. La Rogoz şi la Deseşti istoria Genezei se desfăşoară în compartimente de formă pătrată cezurate prin registre decorative, — la primul monument compuse din motivul rozei, la cel de al doilea din cel al lalelei. Respectînd doar unele din atributele erminiei[7], zugravul reprezintă — în Facerea Evei — pe Dumnezeu-Tatăl, bătrîn cu barbă albă şi lungă, cu nimb romboid pe cap şi înveşmîntat într-o mantie închisă la gît, dar cu un guler mare brodat, ţinînd cu mîna stîngă pe Eva, născută din coasta lui Adam. Cele două personaje nude sînt redate disproporţionat, cu capul mare, trupul îngust şi cu picioarele atrofiate; mai mult chiar, piciorul lui Adam urmăreşte linia ondulată ce vrea să reprezinte peisajul vălurit, amintit de erminie. Nesiguranţa în tratarea nudurilor este însă compensată de o anumită m o n u m e n t a l i t a t e a reprezentării lui Dumnezeu-Tatăl (mai evidentă la Rogoz) şi în schema compoziţională în care aflăm consonanţe lineare şi cromatice. Sînt demne de menţionat reprezentarea stelelor ca trandafiri (Rogoz) şi reluarea motivului stelar în aureola lui Dumnezeu-Tatăl (Deseşti), ca şi trecerea de la redarea Duhului Sfînt sub forma unui porumbel (Rogoz), la cea a focului (Deseşti), mai apropiată de motivul lalelei care încadrează scena. Acelaşi motiv al trandafirului, de data aceasta mai dezvoltat, este reluat şi în scena Ispitei, în care sînt reprezentate două momente ale aceleiaşi întîmplări. În stînga pomului pe care este încolăcit şarpele stă Eva cu mărul în mînă, în dreapta — tot cu mărul în mînă! — dar făcînd un semn de cerere, Adam. Reprezentaţi într-un « raccourci » ciudat, cu trupul şi capul de faţă, picioarele din profil şi cu degetele stîngaci desenate, Adam şi Eva privesc candid la spectator. Siluetele lor, de o cuceritoare simplitate, se detaşează pe un fundal peisagistic — închipuind grădina Paradisului — compus din linii verticale şi fructe verzi; în prim plan, despărţind pe primii oameni, pomul binelui şi al răului organizează compoziţia: florile lui, aşezate în vîrful unor ramuri oblice, umplu cîmpul liber al scenei, imprimîndu-i un puternic caracter decorativ. Atmosfera degajată din scenă, d e c o r a t i v i s m u l ei aduc aminte de rezolvările compoziţionale ale icoanelor pe sticlă. Soluţiile cele mai interesante le aflăm însă în două scene aflate pe poala nordică a bolţii de la Deseşti: Sodoma şi Gomora şi Pilda Samariteanului milostiv. Povestea dărîmării Sodomei şi Gomorei capătă în reprezentarea lui Radu Munteanu o rezolvare de excepţie: oraşul, în care aflăm case, palate, turnuri piramidale sau în formă de bulb, toate situate în acelaşi plan — diferenţele de adîncime fiind sugerate prin modificări de înălţimi — este construit invers, ca şi cum s-ar oglindi într-o apă. Este singurul semn ce aminteşte de dezastru şi unica rezolvare de acest fel întîlnită în vechea pictură românească. Nici aici rigoarea compoziţională nu lipseşte: îngerului de proporţii mai mari îi corespunde un grup de clădiri joase, pe cînd fiicelor lui Loth le corespund turnuri înalte ce echilibrează compoziţia. Un registru de stele, dispuse aparent în dezordine, izolează pe înger de cele două fete şi pe acestea de tatăl lor. În cealaltă scenă, aceeaşi schemă compoziţională este aplicată firesc. Aici însă Ierusalimul este figurat la partea superioară despărţit într-un registru de nori de partea inferioară a compoziţiei; se unifică astfel imaginea Ierusalimului ceresc cu cea a oraşului la marginea căruia s-a petrecut scena. Arhitectural, Ierusalimul este o ciudată aglomerare de clădiri aparţinînd feluritor epoci: castele cu turnuri de colţ zvelte, alături de case romanice, biserici cu coif în formă de bulb, caracteristice barocului, alături de o capelă cu calota susţinută de trei arcade semicirculare pe coloane cu o profilatură uşor nuanţată. Reprezentările de acest fel, numeroase în pictura religioasă europeană, fac parte din ceea ce se poate numi « realismul fantastic ». Pictorul bisericilor de sat, cititor al Bibliei, narează imaginativ despre fapte şi locuri pe care nu le-a văzut; foloseşte elemente cunoscute reale, împerecheate de o fantezie total descătuşată de erminii. De la r e p r e z e n t ă r i l e s p a ţ i a l e t o p o l o g i c e — frecvent întîlnite în pictura medievală — la notaţiile din viaţa obişnuită, imaginaţia şi realitatea se împletesc în compoziţii de o cuceritoare sinceritate, comparabile, pentru omul modern, cu capodoperele pictorilor naivi. În partea inferioară a scenei, trei tîlhari atacă pe Samariteanul întins la pămînt. Dar, ca şi în celelalte scene analizate, nimic din expresia lor nu trădează dramatismul povestirii; trăsăturile feţelor, abia schiţate, şi ochii larg deschişi dau un aer de amuzantă impasibilitate. În sfîrşit, scena Judecăţii de Apoi, cu grupurile de păcătoşi în rîndul cărora distingem, alături de evrei, pe turci, tătari şi frînci (ecou al istoriei epocii), trebuie considerată drept punctul de vîrf al activităţii zugravului.

Radu Munteanu apare ca unul dintre acei zugravi care cunosc bine meşteşugul, cu gustul înclinat spre un decorativism — în care accentul puternic pus pe linie este compensat de o judicioasă folosire a gamei cromatice bazată pe complementare — şi cu o dorinţă, pe deplin realizată, de a diferenţia personajele prin gesturi şi fizionomii. Grupurile de păcătoşi din pronaosul de la Deseşti nu mai păstrează nimic din aerul de candoare infantilă întîlnit în scenele din naos; ele formează compoziţii stabile, deosebite unele de celelalte prin expresii şi, bineînţeles, prin costume. Acest ultim element de diferenţiere introduce privitorul în lumea sfîrşitului de secol XVIII, atentă la conflictul surd dintre imperiul austriac şi Franţa aflată în pragul revoluţiei. Ilustrarea fenomenului de către Radu Munteanu va atinge expresia deplină peste cîteva zeci de ani, în bisericile din Bîrsana şi Corneşti unde vor apare atît soldaţi din armata napoleoniană chinuindu-l pe Isus, cît şi nobili austrieci într-o scenă numită «Cîntărirea banilor şi a cărţilor». Situaţia este de remarcat în acelaşi interval de timp şi în Ţara Făgăraşului, la Fofeldea, biserică pictată de unul din zugravii familiei Grecu din Săsăuş, şi în alte zone transilvănene, ca cea a Beiuşului, unde pe o carte slavonă un preot Nicolae nota în 1814 despre războaiele europene, sau cum este cea a Someşului, unde, la Gîlgău, un zugrav Mihăilă reproduce pe tavanul pronaosului un « sistem al lumii » încă necercetat. Se dovedeşte în acest fel o certă participare la evenimentele timpului, o trezire a conştiinţei naţionale a obştilor ţărăneşti la care, alături de ceilalţi zugravi şi « cărturari », a contribuit şi Radu Munteanu.

AUREL BONGIU

---

[1] Meteş St.—Zugravii bisericilor române. Extras din An. Com. Mon. Ist. Secţia pentru Transilvania, 1926—1928, Cluj, 1929, p. 119 şi cercetare personală.

[2] Dezvoltarea temelor din Vechiul Testament este specifică Maramureşului, la celelalte monumente transilvănene neîntîlnindu-se.

[3] Brezianu B. — Rudimente de învăţămînt artistic la « zugravii de subţire » din Moldova şi Ţara Românească, S.C.I.A. Seria Artă Plastică, nr. 1, 1962, p. 81.

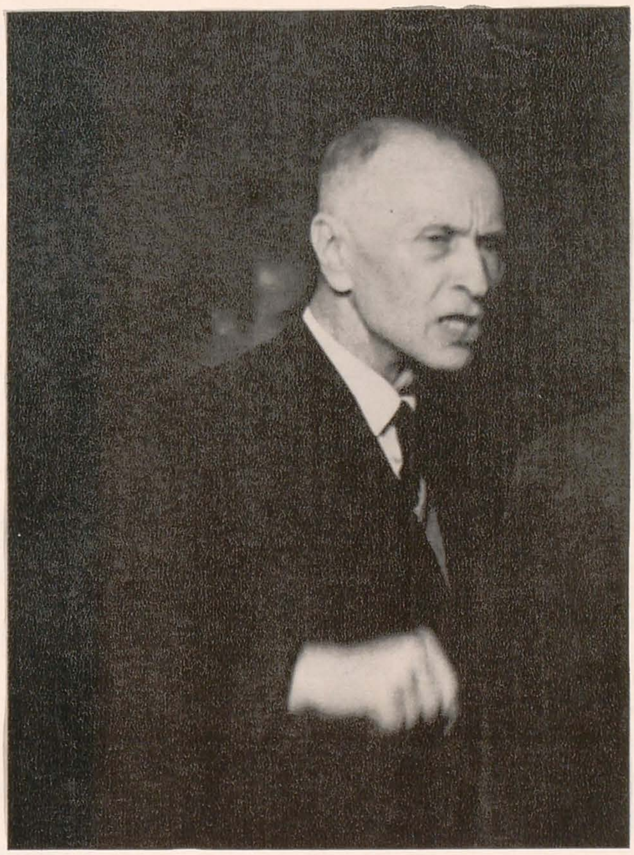
[4] Voinescu Th. — Modele tradiţionale şi observaţii din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea, caietul de modele al lui Radu zugravul, S.C.I.A. Seria Artă Plastică, nr. 1, 1967, pp. 57—70.

[5] Xilogravura populară din Transilvania în secolele XVIII şi XIX. Catalog ştiinţific al Muzeului R.S.R., Bucureşti, 1970, p. 3.

[6] Drăguţ V. — Pictura murală din Transilvania, Bucureşti, 1970.

[7] Grecu V. — Cărţi de pictură bisericească bizantină, 1936, p. 106.

[8] Petranu C. — Biserici de lemn din judeţul Arad, Sibiu, 1927. p. 27.



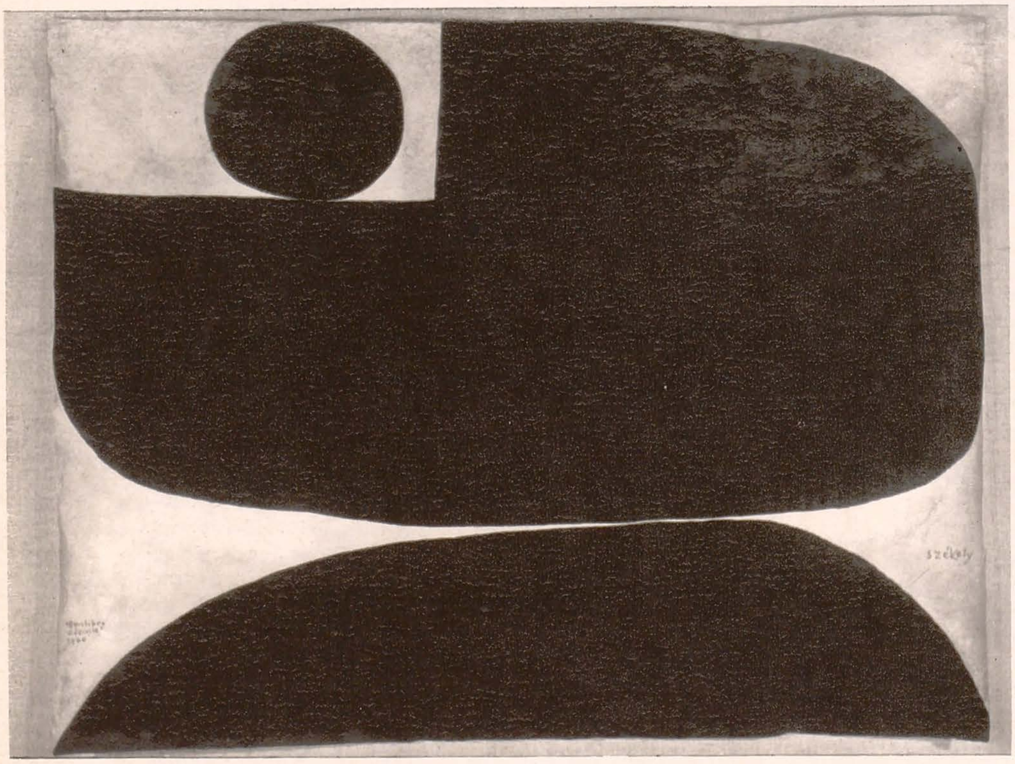
Părea că arderea sa n-avea să se stingă, într-atît era de egală cu sine — la cea mai înaltă cotă.
Omul acesta renăștea continuu din sentimentul urgenței de a săvîrși. Trăia la o continuă tribună, de pe care oficia recunoașterea valorilor. Entuziasmul era starea lui permanentă, care se pricepea să-și găsească obiectul și să-l ridice mereu pe un soclu al importanței.
Ne-am dat oare seama destul de curînd, destul de mult, destul de uimiți, de generozitatea — rara avis — cu care credea că orice scînteie de creativitate ascunde o flacără ce trebuie ațîțată, de credința cu care aduna orice așchie de talent?
Puterea acestei dăruiri venea la Petru Comarnescu din convingerea vitală că omul de cultură este o conștiință a poporului, o instanță supremă a omologării lui în ordinea istoriei spiritului.
N-a trădat niciodată pe tînărul care, abia întors în patrie de la studii, semna pledoaria pentru aptitudinea intelectuală a poporului său de a participa la simpozionul gîndirii europene.
A fost nu numai un purtător de idei, ci și un mare regizor al comunicării. Verbul său isca spectacolul profeției, spectacolul tribunului. Erudiția avea liniștea de a nu sili admirația, era topită în materia cuvintelor. Erudiția lui era o morală, ca la marii agenți de cultură: morala datoriei de a fi responsabil pentru prestigiul poporului său.
Există, în viață, proba prin moarte: hărăzită celor tari. La primele semne ale sfîrșitului, s-a concentrat grăbit să-și isprăvească opera (lucra la un studiu de estetică și la o exegeză asupra lui Brâncuși), cum un gospodar cînd simte apropierea iernii se grăbește să încheie acoperișul casei.
Erudiția se dobîndește, credința se împărtășește; se va putea însă perpetua prin exemplu ardența acestui misionar al entuziasmului?

„ARTA"

PETRU COMARNESCU

Născut la Iași la 23 noiembrie 1905.
Licențiat în drept al Universității din București — 1928; licențiat în filozofie și litere al Universității din București — 1929; doctor în filozofie al Universității Southern California, S.U.A. — 1931.
Membru și apoi secretar al Grupării Universitare pentru Societatea Națiunilor — 1931-1937, grupare avînd ca președinte de onoare pe N. Titulescu.
Inspector al Teatrelor în Direcția Generală a Teatrelor, cu începere din toamna 1933 și pînă în 1950 (între 1946—1950 inspector general).
Membru al Societății Scriitorilor Români (1945) și apoi al Uniunii Scriitorilor (1949); membru al Uniunii Artiștilor Plastici, Secția de critică (1954); președinte al Secției române A.I.C.A. (1968). Începînd din 1924 a desfășurat o neîntreruptă activitate literară și teoretică, a publicat numeroase articole și studii și a ținut numeroase conferințe (peste 500 numai în ultimul deceniu). Din marele număr de monografii asupra unor mari pictori și sculptori români, de studii și eseuri de filozofie, de istoria și teoria artei, de lucrări literare și traduceri însoțite de studii introductive, menționăm:
The Nature of Beauty and its Relations to Godness, *Southern, 1931, tipărită în traducere românească sub titlul de* Kalokagathon, *București 1946;* Homo americanus *sau* tipurile reprezentative ale societății americane, *București 1933;* America văzută de un tînăr de azi, *București, 1934;* Chipurile și priveliștile Americii, *București, 1940;* Voroneț — *studiu, Editura în Limbi Străine, București, 1959;* Îndreptar artistic al monumentelor din Nordul Moldovei — arhitectura și fresca în secolele XV și XVI, *Suceava, 1961;* Voroneț, *Editura Meridiane, 1963;* Francisc Șirato, *București, 1946;* Magdalena Rădulescu, *București, 1946;* Octav Băncilă, *ESPLA, București, 1954 (sub pseudonimul Anton Coman);* Gh. Popovici, *ESPLA,* București, 1955; Luchian, *ESPLA, București, 1955;* A. Baltazar, *monografie, ESPLA, București, 1956;* Luchian *(în colaborare cu Ionel Jianu), ESPLA, București, 1956;* Marius Bunescu, *ESPLA, București, 1956;* Viața și opera lui Rembrandt van Rijn, *București, 1957;* Cecilia Cuțescu Storck, *studiu monografic, 1958;* Viziunea naturii în opera lui N. Grigorescu, *ESPLA, București, 1957;* Pictura română în secolul al XX-lea — *studiu, Editura în Limbi Străine, 1956;* Nicolae Grigorescu, *ESPLA, 1959;* Luchian, *Editura Tineretului, 1960;* Ion Jalea, *Editura Meridiane, 1962;* N.N. Tonitza, *Editura Tineretului, 1962;* Iosif Iser, *Editura Meridiane, 1964;* Sculptorul Gh. D. Anghel, *Editura Meridiane, 1966;* Ion Sava, *Editura Meridiane, 1966;* Ion Țuculescu, *Editura Meridiane, 1967;* Témoignages sur Brancusi, *Editions d'Art, Arted, Paris, 1967;* Lascăr Vorel, *Editura Meridiane, 1968;* Teoriile logice ale lui John Dewey, Revista de Filozofie, *XVIII, 1933; capitolele despre* George Berkeley *și despre* Școala scoțiană *în* Istoria Filozofiei Moderne, *vol. I, 1937, (p. 374—382 și 415—426);* Les normes de la vie sociale chez Descartes en Travaux du XX-e Congrès International de Philosophie, *Paris, 1937, vol. II, pp. 86—95; ș. a.*
Traduceri însoțite de studii introductive, din: Colonel T.E. Lawrence, Cei șapte stîlpi ai înțelepciunii, *1937; Eugene O'Neill,* Straniul Interludiu, *1939; Eugene O'Neill,* Din jale se întrupează Electra, *1943; Daniel Defoë,* Robinson Crusoe, *1943.*
A colaborat cu studii, articole, cronici literare și artistice la cele mai importante reviste și ziare din România începînd din 1924 și pînă în 1970.
Ultimii ani de viață și i-a consacrat unei ample monografii Brâncuși pe care n-a ajuns s-o termine.
În 1966 a fost comisarul povilionului României (Expoziția Ion Țuculescu) la cea de-a XXXIII-a Bienală Internațională de Artă de la Veneția.
În 1968 a fost comisarul Expoziției Ion Țuculescu în S.U.A. Pentru meritele sale a fost distins cu ordine și medalii: Meritul cultural Clasa I *(1946),* Meritul cultural, cavaler Clasa II *(1947),* Ordinul cultural, cavaler Clasa II *(1968).*
Pentru întreaga activitate publicistică privind arta plastică în anul 1965, Uniunea Artiștilor Plastici i-a acordat Premiul pentru critica de artă; *în 1967, cu prilejul celui de-al XVI-lea Congres Internațional al artiștilor și criticilor de artă de la Rimini i s-a acordat* Medaglia d'Oro — *« pentru contribuții la cunoașterea și studierea operei lui Brâncuși ».*

MOMENT DIN ISTORIA TAPISERIEI



ROBERT WOGENSKI: Zbor — tapiserie de Aubusson

PIERRE SZÉKELY: Echilibru dificil — panou din piele (taille directe)

MARIO PRASSINOS: Acanthe — tapiserie de Aubusson

În mai puțin de o jumătate de secol străvechiul meșteșug al tapiseriei și-a recucerit prestigiul luînd parte, în momentul de față cu șanse egale, la competiția genurilor. Prima renaștere (pentru că azi asistăm la cea de a treia) a tapiseriei datorată lui Jean Lurçat fusese determinată de șocul redescoperirii unei evidențe, în mod paradoxal sufocată îndelungă vreme, anume că tapiseria este artă monumentală, decor al peretelui, element creator de noi desfășurări spațiale. Privită astfel, problematica ei nu s-ar diferenția de cea a altor modalități de decorație murală — mozaicul, fresca — dacă nu ar interveni datele stricte impuse de tehnică. « În ritmul încrucișat al urzelii și al bătelii va găsi autorul de tapiserii formele care se țes. Lucrînd cu lînă colorată și nu cu guașă sau ulei, observînd efectele luminii asupra texturii suprafeței țesute, va ști să organizeze acordurile și contrastele de ton valabile în tapiserie », spunea Marc Saint-Saens cu vreo treizeci de ani în urmă.

A deduce limbajul plastic propriu tapiseriei din specificitatea materialului și a tehnicii părea un punct cîștigat. Totuși expoziția de la Dalles ne întîmpină cu copii după Soulages, Arp, Vasarely, Léger și ne întrebăm de ce tapiseria a ajuns din nou pictură transpusă? Există o serie de rațiuni care justifică procedeul și răspîndirea sa masivă: o anumită pictură, mai ales abstractă, se subsumează — în aceasta consta și vulnerabilitatea ei ca pictură — principiilor decorativului, de unde posibilitatea adecvării ei la dimensiunea și cerințele arhitecturii.

Pe de altă parte, pictura actuală, izolată în muzee și galerii de artă cu rari vizitatori, își caută o utilitate socială, iar tapiseria îi oferă o șansă, o cale de acces spre public, devenind într-un fel intermediarul, agentul ei publicitar. Avantajele acestei soluții își au însă și reversul, pentru că de pildă gestul unic, irepetabil al unui Soulages, disciplinat mecanic își pierde puterea de fascinație. A gîndi tapiseria exclusiv în funcție de exigențe compoziționale și cromatice, ignorînd cu desăvîrșire coeficientul de expresivitate al materialului și tehnicii, înseamnă a escamota însăși esența problemei în timp ce Vasarely desființează, cu intenție parcă, diversitatea tehnicilor, aducînd la numitor comun serigrafia, pictura, sculptura, tapiseria, invadate obsesiv de mereu aceeași geometrie. Concretă, palpabilă, angajînd în egală măsură vizual și tactil, tapiseria își datorește tocmai speculării acestor însușiri excepționala forță de impact asupra privitorului.

Cînd în limbaj de atelier se spune că tapiseria « încălzește » peretele, termenul acoperă perfect o realitate care este una din premisele sintezei cu arhitectura. Gilioli, de pildă, nu înțelege tapiseria ca obiect de artă suficient sieși, expus la voia întîmplării într-un cadru oarecare, ci este preocupat de realizarea fuziunii cu mediul ambiant căruia îi este destinată, atribuindu-i un anumit tonus afectiv. Acest punct de vedere asupra problemei « integrării », care pare să fi devenit « clasic »

în raport cu ultimele opinii*, este împărtăşit de o întreagă generaţie căreia îi aparţin Prassinos, Ubac, Wogenski, chiar Tourlière — autorii unora din cele mai frumoase lucrări din expoziţie. Acordul frust de roşu incandescent şi negru al păsărilor lui Wogenski, dinamismul lor grafic se repercutează instantaneu asupra sensibilităţii noastre, conflictul acut al formelor lui Prassinos, în tonuri de brun şi negru, a căror amintire este stăruitoare, se converteşte în accente dramatice, după cum graţia şi rafinamentul compoziţiei lui Ubac sînt aducătoare de linişte.

Astăzi însă tapiseria, aspirînd la mai multă autonomie, accede la tridimensionalitate, la spaţialitate şi ultima bienală de la Lausanne a înregistrat tocmai existenţa acestui fenomen de a cărui apariţie sînt pare-se răspunzătoare îndeosebi şcolile din est — polonă, iugoslavă, română. Această a treia renaştere a tapiseriei, cum a fost numită, porneşte din nou de la reabilitarea materialului, de la intuirea posibilităţilor sale, într-o nouă şi mult mai brutală reacţie împotriva împrumuturilor din pictură. Şi nu putem decît să regretăm că expoziţia nu ne-a oferit măcar o mostră de acest tip, cu atît mai mult cu cît Pierre Daquin şi Gleb, prezenţi în expoziţie cu lucrări probabil nu foarte recente, se numără printre promotorii noii tendinţe.

De asemenea problema sintezei artelor plastice şi a arhitecturii a intrat într-o nouă fază. Opiniile cele mai tranşante văd în « integrare » pe de o parte o speranţă iluzorie, pe de alta o întreprindere lipsită de orice interes. Refuzul colaborării porneşte concomitent din toate părţile în numele unei atitudini — imprevizibilă tocmai în momentul răspîndirii acelor « travaux d'équipe » — care susţine superioritatea creaţiei şi responsabilităţii individuale; arhitecţii îşi asumă totalitatea creaţiei, gîndind adeseori în termenii sculpturii, sculptorii, la rîndul lor, concep « obiecte locuibile », autorii de tapiserii recurg la tridimensionalitate, uneori venind în tangenţă cu environmentul, în timp ce manifestări din cele mai recente — arta conceptuală de pildă — exclud de la bun început din sfera lor de interese colaborarea cu arhitectura.

Fenomenele menţionate aici, fără să fi atins un grad de generalizare, antrenează totuşi prin simpla lor existenţă o modificare substanţială a datelor problemei — integrarea artelor plastice în arhitectură şi, din această perspectivă, evoluţia tapiseriei este imprevizibilă.

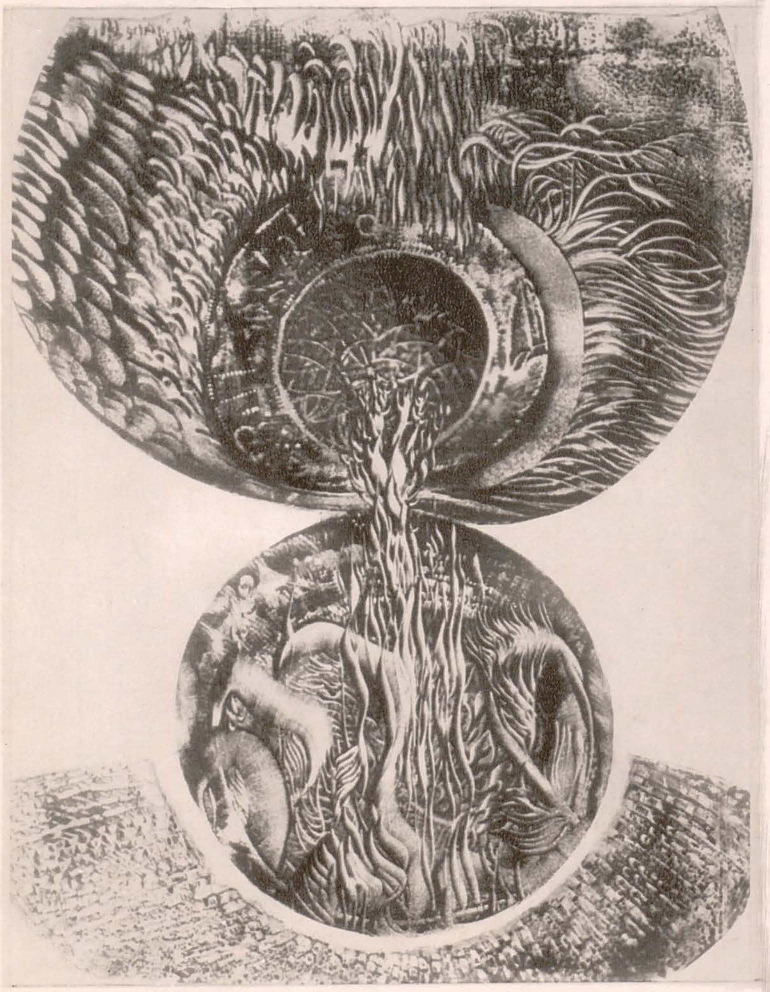
IOANA VLASIU

---

* Revista « Les lettres françaises » a început de curînd publicarea unei anchete foarte interesante şi semnificative în acest sens, la care participă arhitecţi, pictori, sculptori, autori de tapiserie, critici de artă dintre cei mai cunoscuţi.

ATELIER

VASILE PINTEA



Urmărind îndeaproape acel fir al devenirii îmi este proprie reluarea continuă, în variante, a temelor preferate. Nu știu dacă mă voi realiza ca pictor sau gravor. Cert este că mă interesează amîndouă domeniile. Culoarea mă stăpînește. Ea aparține picturii, cînd fac însă gravură colorată reușesc să obțin unele efecte de pură picturalitate, împlinindu-mi astfel ambele preocupări.

Diversitatea tehnică și posibilitatea multiplicării în gravură, spontaneitatea expresiei și, deopotrivă, riguroasa organizare îmi dau o satisfacție deosebită.

Sînt pentru înnoirea permanentă a mijloacelor de expresie care amplifică satisfacția creatoare și nu voi spune nimic nou afirmînd că fiecare din noi dorim să avem un public pentru ca satisfacțiile să nu rămînă minore și egoiste.

Pictor și gravor. Născut la 20 iunie 1931, la Hodoșa-Sărmaș (județul Harghita).

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1957).

Din 1954 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.

Expoziții personale: Vicenza — 1969; Roma — 1970.

Participări la expoziții de artă românească peste hotare: Havana; — 1962; Rabat — 1967; Montevideo, Bonn, Köln — 1968; Budapesta, Santiago de Chile, Novisad — 1969; Belgrad, Regensburg, Düsseldorf — 1970.

Participări la expoziții internaționale: Moscova — 1954; Tokyo, Hiroshima, Nagasaky, Kyoto, Osaka, Nagoya — 1967; Barcelona—1970.

Premii: Premiul U.A.P. pentru grafică pe anul 1967.

Lucrări de artă monumental-decorativă: Frescă pe tema « revoluția culturală », Palatul Culturii din Cugir, 1966 (împreună cu Anastase Demian).

1 | 2 | 3/4

1. Perpetuitate — acvatinta
2. Ţara Zarandului — ulei
3. Memoria miturilor — acvatinta
4. Sfîrşitul mitului — acvatinta

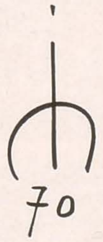
— Explicația dată de artist operei sale e echivalentă cu o scuză.

— O singură natură există: aceea pe care o purtăm în noi.

— Pictura este un produs al imaginației. Numai o imaginație săracă se străduie să îngîne natura, neștiind niciodată să-i răpească ceea ce imaginativul posedă fără a face apel direct la ea. Natura pentru un pictor cu imaginație devine un bun partener în investigarea aventurii plastice.

— Încercăm să transformăm pictura în știință pe înțelesul tuturor și astfel reușim s-o vulgarizăm. Zona superioară filozofică unde se află pictura modernă cere în mod obligatoriu pentru public aceeași cunoaștere și inițiere pe care un om modern o poate avea. Cunoscînd fenomenele naturii prin intermediul aparatelor cosmice, ajungînd la zone reale superioare care au depășit cu mult fantezia.

— Pictura se învață după natura aparentă și se dezvață foarte greu după natura interioară.



A T E L I E R

MIRCEA IONESCU

Pictor. Născut la București, la 20 octombrie 1921.

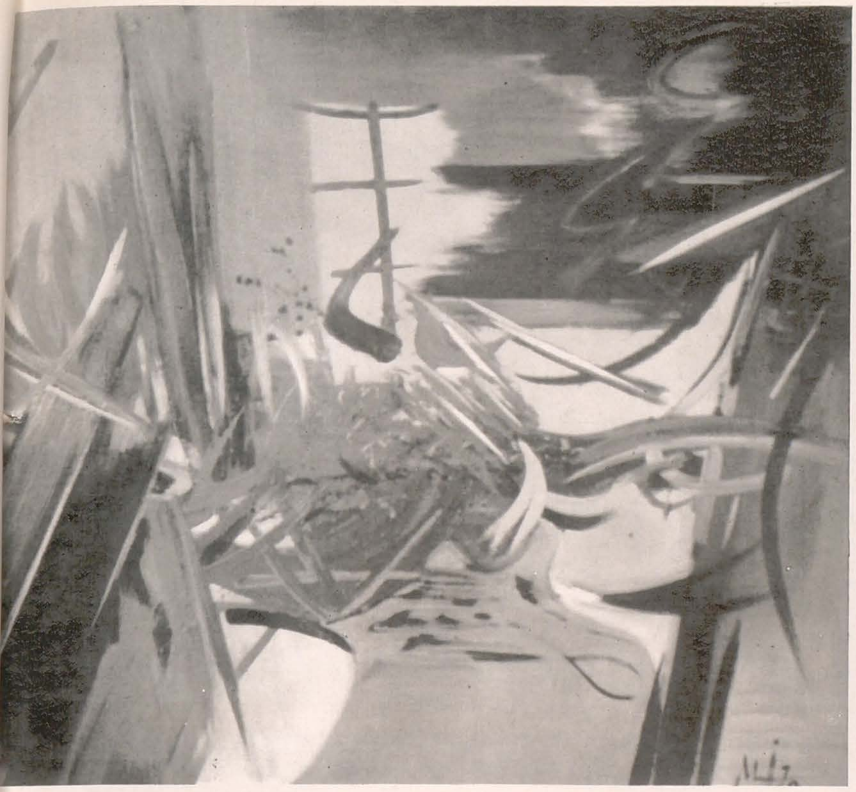
Studii: Academia liberă de pictură, prof. Camil Ressu (1946—1950).

Din 1949 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

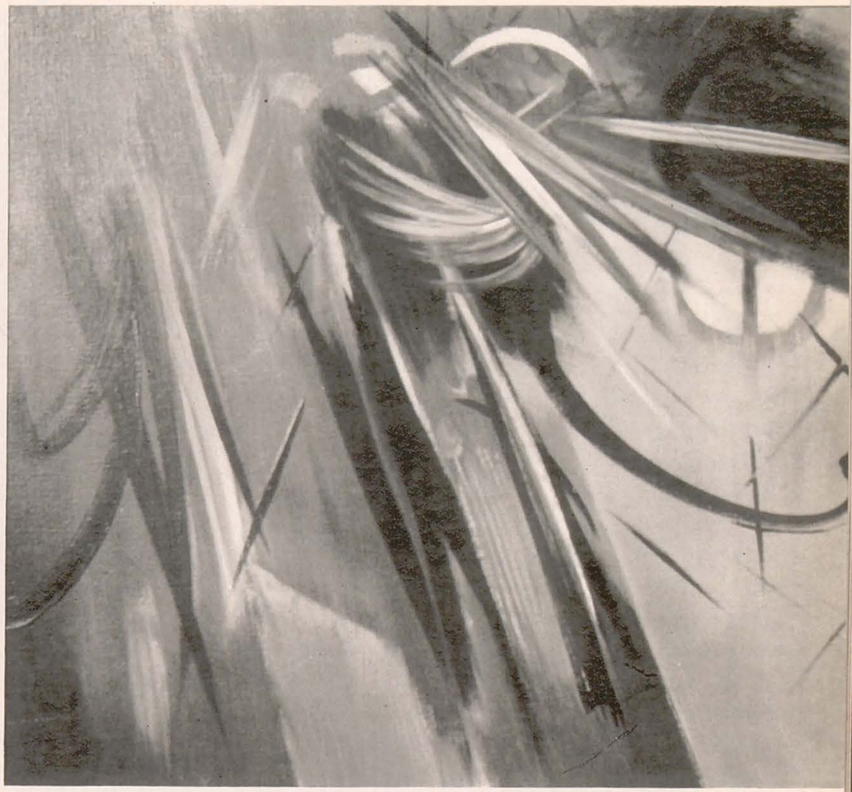
Expoziție personală: București — 1968.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Paris-Orly, Praga — 1967; Helsinky, Frankfurt-am-Main — 1968; Alexandria — 1970.

Participări la expoziții internaționale: Szczecin, — 1965; Berna — 1968.

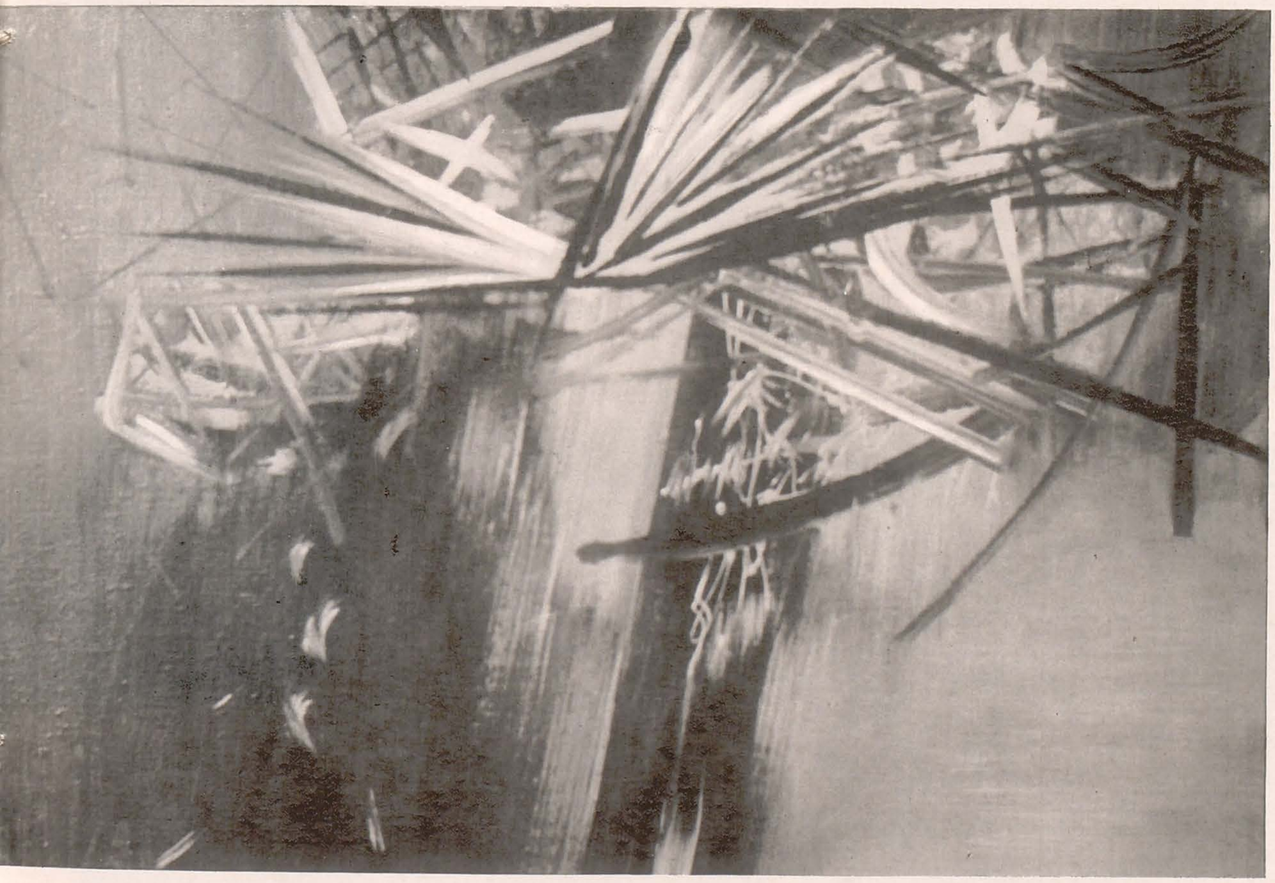


Serenada toreadorului anonim — ulei



Zona solmonidelor — ulei

◀ Tapiserie (fragment)



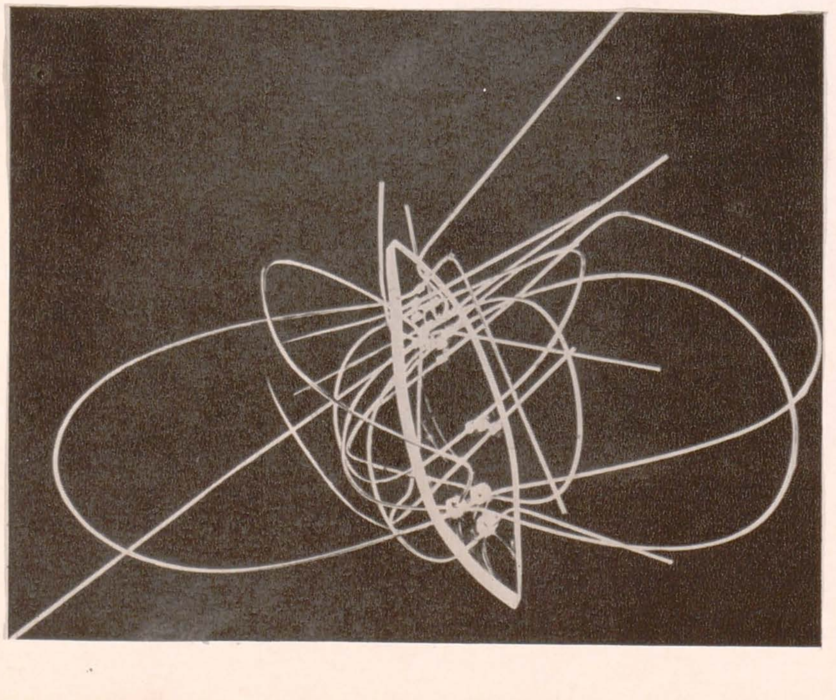
Pasăre văzută cu
ochiul liber — ulei

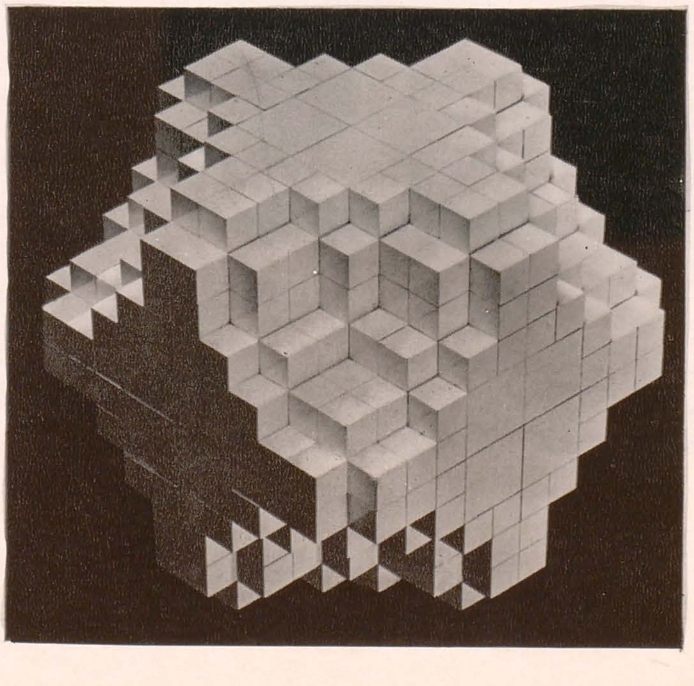
VENEŢIA XXXV

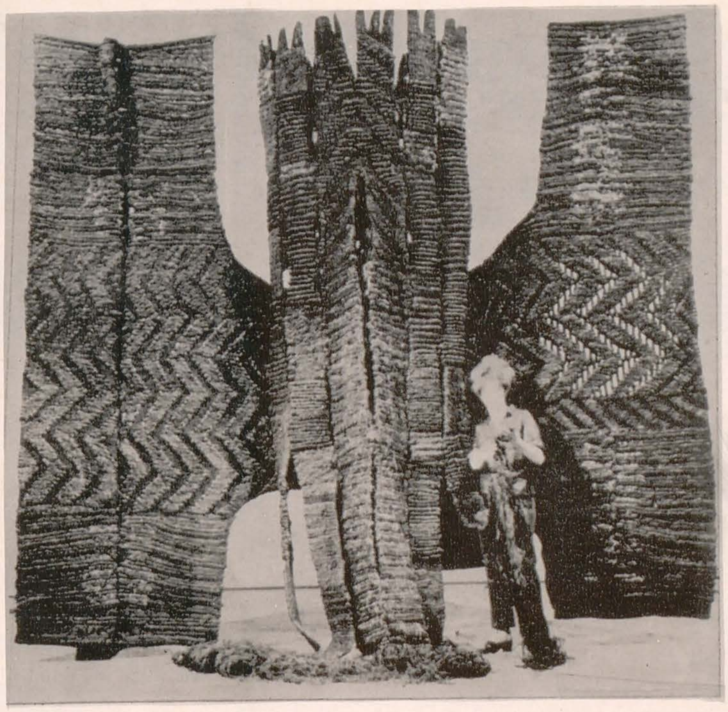
Revista florentină « *ECO D'ARTE* », lunar de informaţie artistică, îşi dedică numărul 18 din 1970 celei de-a 35-a ediţii a Bienalei internaţionale de artă de la Veneţia. După un prim articol asupra propunerilor pentru o expoziţie experimentală de tipul « *Biennale-Ricerca* », datorat directorului revistei, criticul *Roberto Tosatti*, în care se spune clar că «orice expoziţie de artă contemporană nu poate fi altfel decît experimentală . . . iar Bienala din Veneţia a avut întotdeauna acest caracter, fiind punctul de întîlnire şi de măsurare a energiilor celor mai noi şi mai neaşteptate », sumarul numărului special se ocupă de fiecare pavilion în parte. Este interesantă ordinea stabilită pentru prezentarea pavilioanelor, ca şi spaţiul ce i se acordă fiecăruia, ca şi numărul de reproduceri. Cum selecţia şi ierahizarea sînt (pentru ştiinţa cititorului român o spunem) opera a trei importanţi critici italieni, *Giancarlo Caldini*, *Paolo Castelucci* şi *Elios Ferrareso*, ce şi-au triat impresiile ajungînd la concluzia unei scări posibile de valori, este îmbucurător pentru noi să constatăm că despre participarea de anul acesta a României se discută imediat după trecerea în revistă a pavilionului Italiei, autorul articolului despre pavilionul nostru acordîndu-i primul loc în ierarhie.

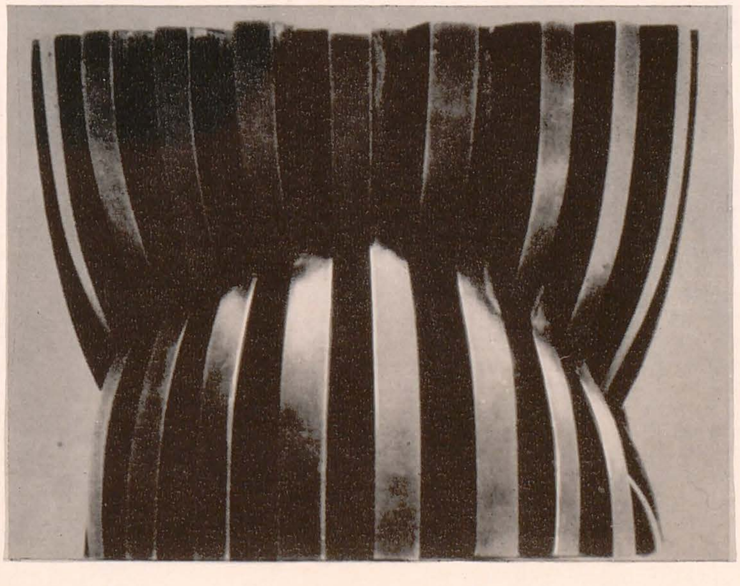
Articolul despre România este datorat criticului şi pictorului florentin Giancarlo Caldini, autor de artă obiectuală, bazată pe imagine constructivistă. Adeziunea sa e cu atît mai interesantă, cu cît preferinţele sale stilistice proprii merg către cu totul alte genuri de inovaţie a formei decît încearcă cei şase expozanţi români. « Pavilionul român la a treizeci şi cincea Bienală din Veneţia, organizat sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă al Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România, a fost pregătit şi aranjat de profesorul Ion Frunzetti, critic de artă, de la Academia de Ştiinţe sociale şi politice, preşedintele secţiei de teoria şi istoria artei şi literaturii, de Horia Mureşan, de arhitectul Mircea Coradino; dat fiind că s-a vorbit de naufragiul Bienalei, acesta este pavilionul care a riscat efectiv să fie scufundat, mai ales din cauza inundaţiei catastrofale care a lovit România; în schimb a fost printre primele terminate în ordine, depăşind dificultăţi inimaginabile, cum ne-a spus arhitectul Coradino, care a distribuit cele 90 de lucrări, selecţionate astfel ca să sublinieze subtilul şi profundul fir conducător, însumînd experienţa diversă a şase tineri artişti, prezenţi la Veneţia; pentru că orgoliul naţional, bineînţeles în justa sa intensitate, este una din raţiunile care pot însufleţi şi da un sens acestor expoziţii mondiale, credem că zilele încordate de lucru şi de surprize au procurat grupului român o anumită satisfacţie » — scrie Caldini în articolul citat. Prezenţa românească e comentată astfel în ziarul milanez « Notizie d'arte », din august 1970, sub semnătura lui Massimo Carrà: « Îndeajuns de curioasă şi de pozitivă totuşi, selecţia română, unde în mai mult decît un singur exemplu se vădeşte cît de vie şi de vitală a rămas, şi la tinerii artişti de astăzi, legătura cu tradiţionala imaginaţie populară . . . » Marele Giulio Carlo Argan, prezent la vernisajul din 24 iunie, a adresat organizatorilor pavilionului felicitări călduroase, declarînd că pavilioanele României şi Poloniei sînt primele ca valoare a operelor şi mod de expunere. De la Paris ne-a parvenit emoţionantul ecou al vizitei tardive pe care alt mare critic, Jacques Lassaigne, împiedicat de boală să fie prezent la vernisaj, ni-l adresează tot sub formă de felicitări: « Mă simt ceva mai bine, dragă prietene, — îmi scrie el — şi am fost în stare să mă duc la Veneţia înainte de închiderea Bienalei. Aş vrea să vă felicit pentru pavilionul vostru, care este unul din cele mai bune, dimpreună cu al Iugoslaviei şi al Poloniei». Alături de cei doi foşti preşedinţi ai AICA, actualul preşedinte, profesorul René Berger de la Lausanne, m-a încredinţat de aprecierea înaltă pe care o dă expunerii noastre. Vicepreşedintele AICA, profesorul Jaffé de la Haga, şi vicepreşedintele Palma Bucarelli din Roma s-au raliat părerii lui G.C. Argan, situînd România şi Polonia pe primul loc. În Canada, Guy Robert mi-a vorbit despre România şi Iugoslavia ca deţinătoare ale celui mai bun pavilion. Trebuie să adăugăm opiniile similare ale Carolei Gideon-Welcker (Elveţia), René de Solier (Franţa), Guttmann (Belgia) şi ale multor altora, care ne-au putut fi exprimate direct. Am încheia cu o concluzie a lui Tosatti: « Cine vizitează Bienala va putea găsi ilustrat şi demonstrat drumul acela care, plecînd de la futurism şi de la mişcarea «dada», a găsit în avangardă... un punct de sprijin care continuă acum într-o exhaustivă exemplificare a ceea ce sînt raporturile reînnoite dintre artă şi societate, dintre produs artistic şi spaţiu ambiental, dintre ştiinţă, tehnologie şi gîndire » . . .

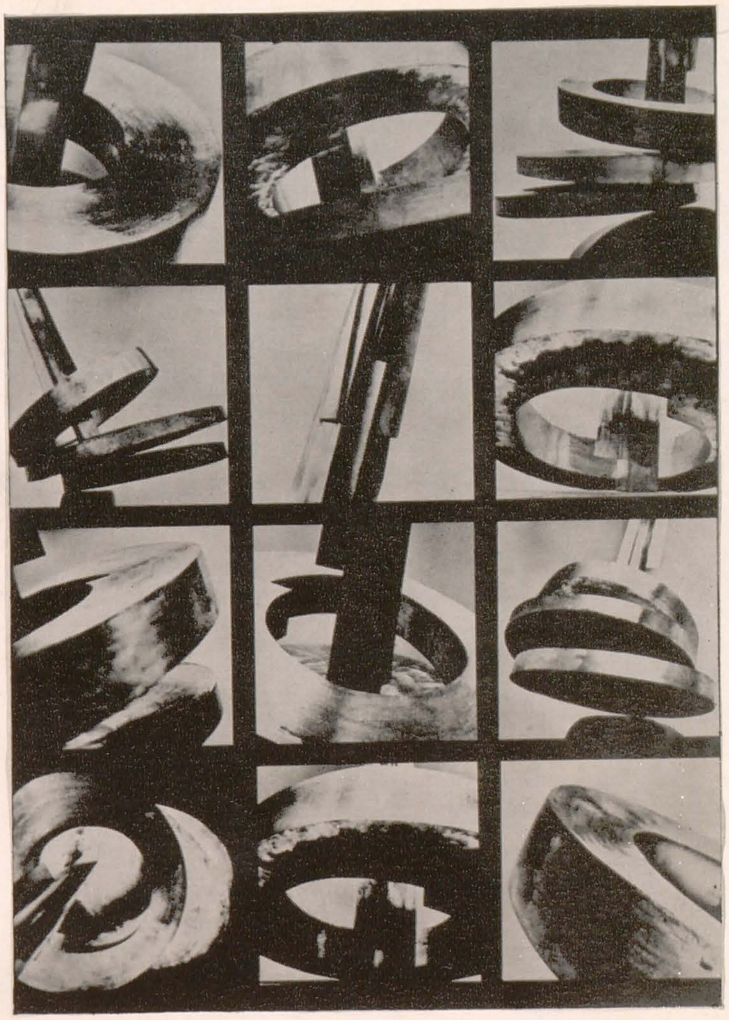
Ion Frunzetti

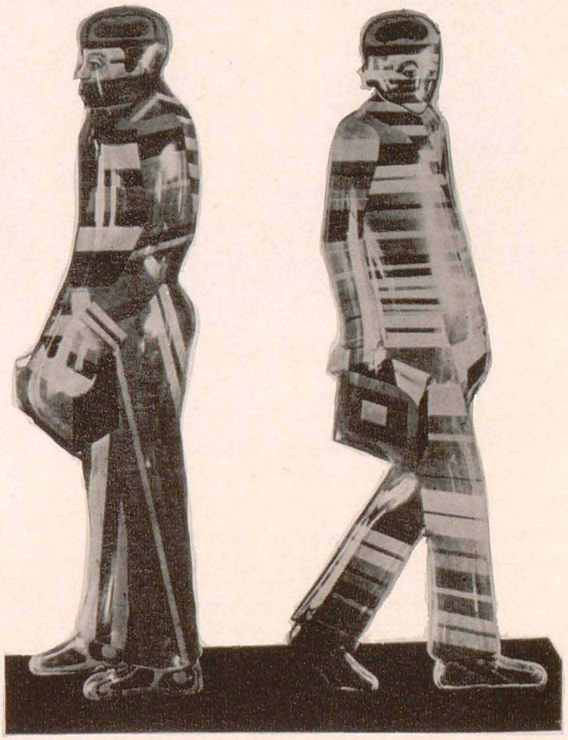






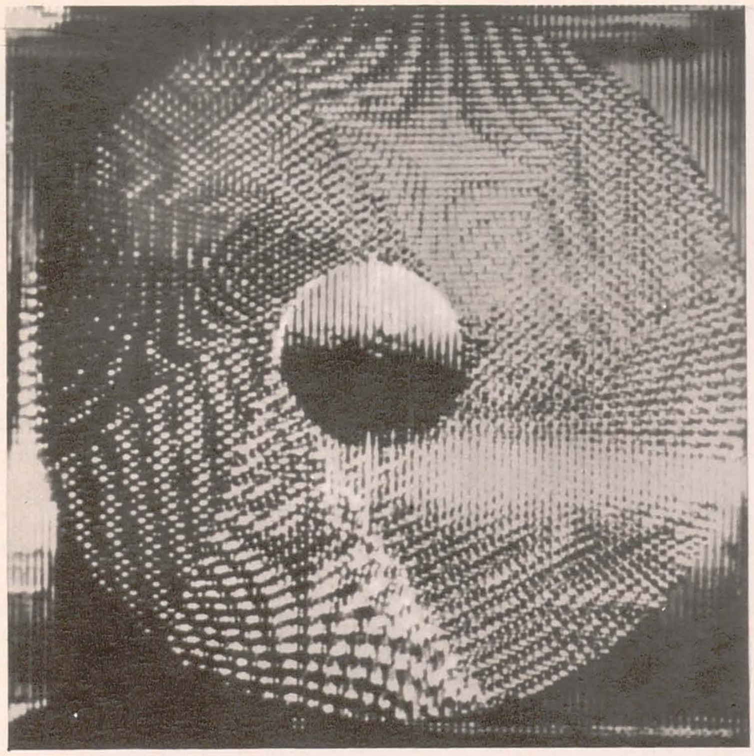


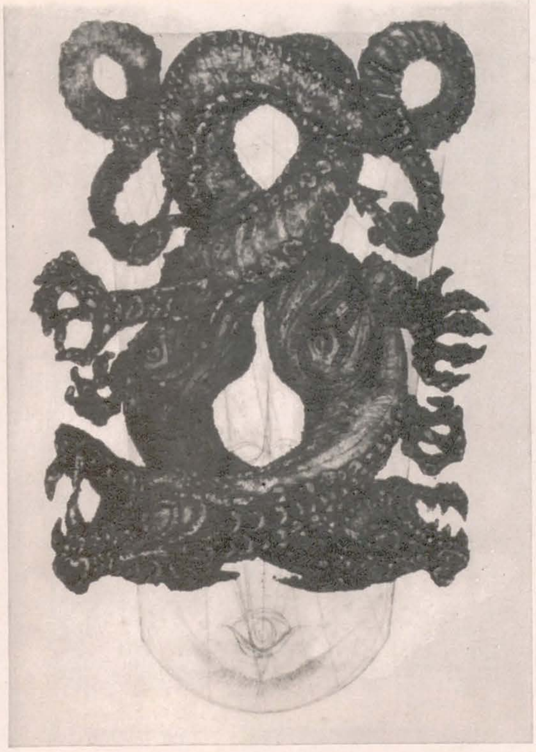


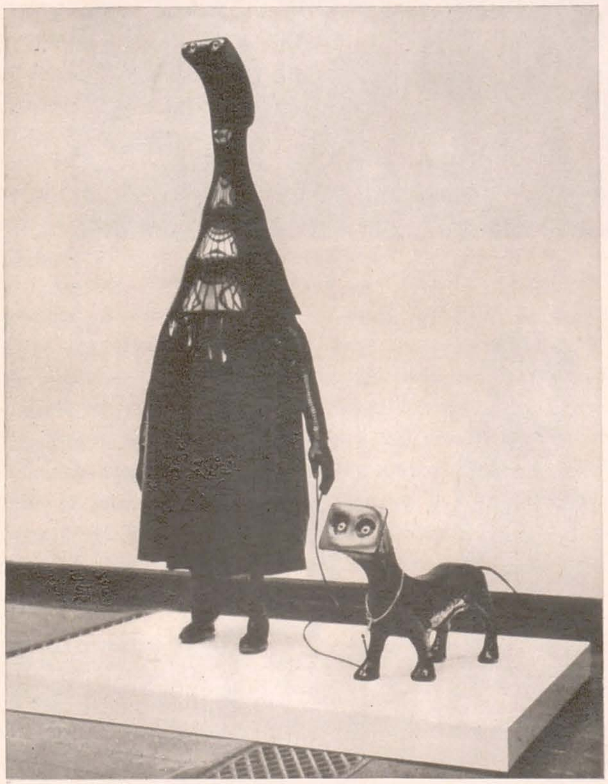


3 | 6
4 | 7
1,2 | 5

1. Lászlo Móholy-Nagy: Fir metalic răsucit, 1946
2. Jan Slethouber: Structură celulară cubică (Olanda)
3. Jadola Buic: Tapiserie — poliptic (Iugoslavia)
4. Ion Sălișteanu: Compoziție — ulei (România)
5. Dušan Dzamonja: Sculptură — bronz (Iugoslavia)
6. Arnold Hauckeland: Sculptură solară (R.F. a Germaniei)
7. Dario Villalba: Drumul (Spania)







8. MACK: Obiect luminos (R. F. a Germaniei)
9. JUHANI LINNOVAARA: Personaj (Finlanda)
10. MARCEL CHIRNOAGĂ: Gravură (România)
11. ADOLF FROHNER: Desen (Austria)

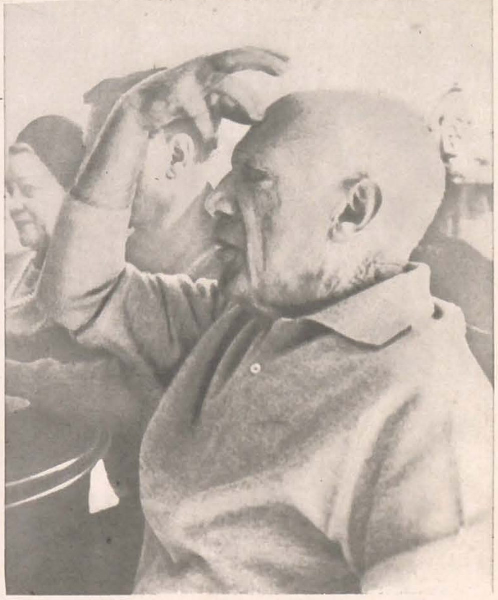
Faptul că Bienala din acest an a funcționat fără premii a dat o ținută mai francă și mai pură competiției. Lipsit de acel factor de distanțare, adesea convingător prin sugestie mai mult decît prin argument, ansamblul s-a putut revela ca o relativă omogenitate a orientării, cel puțin la nivelul aspectelor mai percutante. Dacă ar trebui să caracterizez într-o singură propoziție această relativă omogenitate, aș afirma că se plasează într-o zonă de creație suprapusă cu proiectarea de forme ambientale. Fără să treacă hotărît pragul către estetica producției de serie, aceste construcții ilustrează simbolic influența covîrșitoare a civilizației actuale asupra mentalității artistului. Un fenomen care poate fi socotit încă drept și mai caracteristică urmare a acestei influențe este extinderea formelor « automatice » asupra domeniului figurativ. De pildă personajele spaniolului Villalba sau suprarealismul finlandezului Linovaara sînt impregnate — în spirit dramatic sau cu un umor negru suprarealist — de un mecanicism, de un tehnicism glacial, care pare a polemiza cu viața, cu lumea organică. Acestea opun automatismelor o anumită tendință compensatorie care mi s-a părut al doilea curent care străbate Bienala, avînd comună o voință de a impresiona conștiința socială și uzînd în proporții diferite de documentul real, de limbajul expresionist și de soluții tehnologice pentru a asigura un impact spiritual puternic.

Am căutat, împins de tendința de a scăpa lumii tehnologiilor care imprimă operelor o perfecțiune distantă și adesea inoperantă spiritualicește, urmele sensibilității, urmele acelei afectivități din care ne hrănim încă atîția artiști, cu sentimentul că astfel « rezistăm » mecanizării umanului. Am găsit destule dovezi că această sensibilitate e încă vie în artă, chiar în arta de orientare « cibernetică » și dă la iveală obiecte de poezie, de visare.

În chip metaforizat, cromointerferențele lui Cruz-Diez (Venezuela), de o subtilă transparență, au un mesaj liric pe care l-am regăsit de altfel în mai multe opere feerice de fabricație electronică, mai ales în corpurile lumino-dinamice ale vest-germanului Mack, producînd o mișcare a undelor luminoase plină de mister, în care factorul tehnologic e absorbit de efectul poetic. Nu-mi propun desigur o cronică a Bienalei; am dat numai exemple de ceea ce mi s-a părut a fi tendința caracteristică a artei de azi, evidențiată la Veneția: asalt științific și tehnic în domeniul vizualului, asalt căruia îi țin piept forțele lirice permanente în artă — care își găsesc căi de expresie fie supunîndu-și fie refuzînd instrumentele, materialele și concepțiile sugerate de civilizația automatizării.

Ion Sălișteanu

P I C A S S O



8. I. 59

lîngă o fîntînă pe iarba proaspătă
un flăcău nepăsător dormea aproape gol
și înveșmîntat
în piei de urs ori de miel lîngă două
sau trei puncte
cardinale preschimbate în broască și
potîrniche pe dinafara și pe dinăuntrul
firimiturilor de pîine puse la muiat pe
marginea cuptorului
cu cîrjele lui și țesăturile lui de mătase
pe deasupra și
tacîmurile lui de tinichea și un ou
răscopt mai repede și
alergînd preschimbat în jăratec
și-o împușcătură de pui și o felie de
pepene roșu atîrnînd de fiecare corb
nimic altceva și așteptînd daireaua aripa
pădurii de pini
și ciucurii velei ținînd socotelile pe
haina întinsă a pădurii de piatră retrasă
printre tulpinele smochinului uscat
făcîndu-și
socotelile sub mijlocul piuliței răgușite
și țipete și blesteme aruncate sub
ușa mîzgălită cu pensula groasă pe
bucata mare a unui cer de sirop pus de
strajă la marginea leagănului
împroșcînd firimituri și fluierături pe
casa aruncată în mare și musca peisajului
prăjit în tigaie înghețîndu-i mîinile
pe țeava robinetului.

9. I. 59 V

nici ca să treacă drept glumeață nici
o zburdalnică mieroasă ci pentru că
a apucat ora trecătoare
de gît și a răsucit limba
peștelui pentru a gîdila
copilul și bunicul cocoțați
pe măgar și zăriți hăt departe în depărtarea
drumului răzuind praful cu încălțările lor
ceea ce nimeni n-ar fi spus nici făcut nici
desfăcut nici țintuit ci desțintuit prin
partea locului căci la cel mai mic zgomot
și la
prima picătură de ploaie sacul de
făină i-ar fi muiat părul
în căldare și ar fi preschimbat
muntele în clopoțel și ar fi foșnit
tufa de răsură peste marea mesei
întinsă cu ciorbă ulcior de vin
pîine linguri cuțit pătlăgele roșii și
chipul ei.

9. I. 59 II

apoi a venit poștașul și perceptorul
de aplauze și olé-uri și orbul
parohiei și mierla
fiicele lui Ramón și ale Donei
Raquita fiica cea mare fată bătrînă
și preotul cu toții uimiți nepăsători
boiți cu șofran și verde încărcați
cu fidea și struguri negri de
bumbac și aloe dolofani și foarte
drepți transformați în ridichi și
o tigaie plină de ouă și cartofi
cu jumări năpădite de purici
și tălăngi și întrebarea pe umerii lor
săraci și bogați duși de furtună
rufele murdare grîul fierbinte udînd
cămașa lor de grindină.

Traducere de MODEST MORARIU

Nota traducătorului: Transcriind în limba română aceste poezii, țin să precizez că nu am luat în considerație decît valoarea lor pur documentară, pornind de la principiul că orice gest făcut de o mare personalitate este un indiciu necesar cunoașterii sale din diverse unghiuri de vedere.

CATUL BOGDAN

Aşa cum s-a remarcat, expoziţia Catul Bogdan, deschisă în sala Dalles în cursul lunii septembrie, nu a fost o autentică retrospectivă, întrucît mai multe etape importante din creaţia artistului nu au fost decît sumar schiţate, din care cauză reconstituirea diagramei sale evolutive întîmpină numeroase dificultăţi. Şi totuşi, chiar şi în aceste condiţii, expoziţia de la Dalles s-a impus în atenţia publicului şi oamenilor de specialitate ca un nou prilej de a preţui o contribuţie importantă adusă patrimoniului de pictură românească.

Peisaj — acuarelă

Natură moartă — acuarelă

Vorbind despre opera lui Catul Bogdan va trebui să avem din capul locului în vedere perioada în care şi-a definit personalitatea, factorii care i-au determinat formaţia. Într-o vreme în care curentele artistice apăreau şi dispăreau cu zgomot, Catul Bogdan a optat pentru o pictură bazată pe experienţele înaintaşilor, experienţe pe care şi-a propus să le ducă mai departe cu metodă şi perseverenţă. Descinzînd din postimpresionism, hrănită din respect pentru tradiţiile picturii naţionale, pictura lui Catul Bogdan a avut o evoluţie liniştită, cu combustii interioare tăinuite de un limbaj ostil stridenţelor şi gesturilor discursive. Evoluînd de la o viziune cu prevalenţe monumentale (După-amiază de vară, 1926, Pont Neuf, 1927, Casă albă, 1927) spre interpretări mereu mai nuanţate şi mai sensibile, fază ilustrată în expoziţie prin lucrările de la Cluj şi Timişoara, pictura lui Catul Bogdan s-a definit în ultima perioadă ca un adevărat poem liric al modestelor frumuseţi diurne. Capitolul cel mai consistent al expoziţiei a cuprins lucrări realizate în ultimii ani, peisaje pictate de la fereastra atelierului. Depăşind dificultăţile unui subiect de loc spectaculos, ba chiar monoton, Catul Bogdan a conferit fiecărei lucrări valoarea unui unicat. Susţinută de o armătură invizibilă dar pretutindeni prezentă, culoarea este transfigurată de strălucirile luminilor interioare, care par a comunica direct cu mişcările sentimentale ale artistului (Şantier, Peisaj din Bucureşti, Toamnă tîrzie etc.). Evoluţia picturii lui Catul Bogdan poate fi cu uşurinţă înţeleasă dacă în paralel cu lucrările în ulei sînt analizate desenele şi acuarelele sale. Într-adevăr, chiar în vremea cînd practica o pictură orientată spre monumental, desenele şi acuarelele sale făceau evidente înclinaţiile către interpretările sensibile, către dialogurile lirice.

În ultimă instanţă, Catul Bogdan poate fi considerat unul dintre marii lirici ai picturii româneşti, el adăugînd fondului tradiţional valorile unei palete de o rară sensibilitate, bogată în griuri colorate, luminoasă şi caldă.

VASILE DRĂGUŢ

Cassis — ulei

LUCIAN GRIGORESCU

—notații despre relația cu realitatea—

„Primul merit al unui tablou este de a fi o sărbătoare pentru ochi"
DELACROIX

Necesitatea unui incitamentum vizual perpetuu — căci Lucian Grigorescu a rămas consecvent partizan al unei picturi în exclusivitate « sur le motif » (sporită de incapacitatea, puțin dogmatică, de a dovedi cît de mici resurse imaginative) situează cea mai mare parte a picturii lui în preajma unei modalități impresioniste de abordare a realității.

Atitudinea impresionistă, nu trebuie uitat, înseamnă în bună parte o epuizare a realismului; mai curînd decît un început, este un final de serie evolutivă.

Dacă inițial peisagistul era condus de himerica stea a unei « autenticități interioare », care îi dicta alegerea sau refuzul unui loc drept motiv, cu timpul pictorul se alătură normei « pelerinajelor », itinerariilor turistice.

Este o pagină dintr-o subtilă « psihologie a succesului » abordarea « peisajului cu caracter geografic cosmopolit » (Fr. Șirato — « Elementul de agrement în artă »), care pe lîngă tonul justificativ, pentru artist, al unui « altceva » inoculează privitorului — cumpărător posibil — starea de consum « prin procură ».

Un fel de exotism alcătuiește itinerariile fruntașilor picturii românești, în special pentru călătoriile lor în Franța. (Pallady la Douanenez, Vence; Petrașcu la Vitré; Iser la Toulon, Saint Malo; Ștefan Popescu în Bretania, pe Coasta de Azur sau chiar în Maroc, Steriadi la Ciotat, Cassis, în sfîrșit, Lucian Grigorescu, la Cassis, Martigues).

Lucian Grigorescu descoperă orășelul de pescari Cassis sur Mer — la egală distanță de Marsilia și Toulon — prin 1925, iar peste doi ani se stabilește aici. Numai că « descoperirea » Cassisului o fac în același timp foarte mulți artiști, așa că acolo, vara, pictorii « sînt mai numeroși decît lăcustele ». (Marcel Sauvage: Plan de Cassis în L'art vivant, 1 sept. 1926). Nu ne rămîne decît să evocăm, urmînd îndeaproape textul amintit, peisajul grec cu golful în semilună închis de faleze înalte, cu pini în mijlocul măslinilor, chiparoșilor, lavandei și mirtului, apoi casele pictate, cu acoperișuri roșii, bărcile

Piață din Cassis — ulei

Stradă la Cassis sur Mer — guașă

strălucitor colorate, sărbătorile religioase, dansurile robuste ale pescarilor și chiar vinul alb; într-un cuvînt, tot ceea ce făcuse natura ca să transforme acest orășel într-un « vis de pictor și poet », un vis tot mai cosmopolit. Au pictat aici Derain, Matisse, Friesz, Leopold Lévy, Brabo, Apy, Savin, Berthet, Audivert, Eurrey, Galliberd, Verdilhan, Eichecher (și totuși francezii au fost cei mai puțini).

« Internaționalizarea » — pornind de la aceleași « motive » — stilului pare a se face, în vremea stabilirii lui Lucian Grigorescu la Cassis, în direcția cubismului. Ceea ce s-ar putea numi « cubismul de popularizare » păstrează — și pentru o periodă a creației lui Lucian Grigorescu — cîteva elemente de bază ale filozofiei cubismului, bineînțeles într-o formă atenuată.

Este o pictură ce operează cu distincții, cu disocieri succesive, cu concepte care se adiționează într-o sumă; o pictură mentală emancipată de subiect sau, mai bine exprimat, cu subiectul înghețat în natura moartă, care aranjează obiecte într-un spațiu sincopat, cu rigoarea intelectuală a căutării — cum scrie Derain, într-o scrisoare către Vlaminck — « a ceea ce este stabil, fix, complex (s.n.). »

Lîngă « poezia absenței » — magica încremenire a pieții din Cassis, golită de oameni și înconjurată de arbori pustiiți de frunze — deja văzute, aparținînd « muzeului » artei contemporane lui, apar apoi în pictura lui Lucian Grigorescu — și aceasta este imaginea care rămîne — atît de personalele « halucinații după natură » (după sugestiva expresie cu care André Lhote a denumit arta în care accesul creatorului la realitate se face pe calea senzației, în primul rînd) cu efect de incantație optică. Termenul stabilește și o relație melodică, include « muzica tabloului » — certificatul de mare colorist.

Este în pictura lui Lucian Grigorescu un substrat imanent, nu al realității integrale, ci unul rezultat dintr-un comportament cu « preferendum »: imanența unui spațiu fericit.

« Topofilia » sa ocolește, în favoarea luxului culorii, teritoriile dramatismului și ale deplorabilului (a spune că « periferiile » lui Lucian Grigorescu « demască » ceva ar fi o aberație).

Găsim în situarea existențială (deci nu numai în realitatea artistică) a lui Lucian Grigorescu rezultatele unei atitudini asemănătoare în mare parte cu aceea definită de Jean Onimus: « Rejucînd, retrăind artificial, dăm experienței imediate o dimensiune universală. Urîțenia însăși este purificată, spălată de zgură. Mizeria cea mai rea devine obiect de contemplare (s.n.); nu mai particip direct la ea, ci prin imitație; imaginea a luat suficientă distanță pentru a face orice lucru asimilabil (ceea ce s-a numit « motiv peste tot », cum ar fi pretextul unor îngrămădiri neinteresante și întîmplătoare de acoperișuri—n.n.); ea transformă viața într-un spectacol; . . . »

Aderența lui Lucian Grigorescu se manifestă necondiționat la cuvintele lui Cézanne: « Pictura este o optică mai întîi. Materia artei noastre este în ceea ce gîndesc ochii noștri » sau « a picta înseamnă a înregistra senzații colorate », « a ajunge la înseși rădăcinile ființei, la sursa impalpabilă a senzațiilor ».

Omogenitatea stilistică — dar nu trebuie uitată îndoiala metodologică, care îl diferențiază pe Lucian Grigorescu de consecvența « maeștrilor în neschimbare », — mai întîi o simplă preferință, o tendință, se realizează în jurul unor interpretări posibile ale cîtorva precepte cézanniene.

La Lucian Grigorescu, îndîrjita urmărire a « micii senzații » se face pe calea specifică a acordării unei valori dimensionale mai apropiate de continuul culorii. Structurile cumva euclidiene ale lui Cézanne, în care deformarea obiectelor are rostul de a purifica plastic formele, sînt mai evident rodul unui triaj rațional, al unui desen. Funcția discriminatoare a liniei, mai apropiată de un demers intelectual, de fixare a formei în felul « idealului după Ingres » (ca la Pallady, de exemplu) nu este folosită pînă la ultimele consecințe și, de altfel, desenul lui Lucian Grigorescu atinge destul de rar nivelul excepționalității.

Rezonanța sentimentală a culorii, care — Van Gogh o spusese în 1884— « exprimă ceva prin ea însăși » este direct implicată. Frecventa pereche oranj-verde se echilibrează în interioarele de atelier (acele dezordini de bazar din care Lucian Grigorescu își « cruța » motivul), scontîndu-se pe efectul euforic al primei culori, pe cel repauzant al celei de a doua.

Experiența reparcurgerii « drumului » lui Cézanne — în sensul atingerii calității scrupulului acestuia în fața naturii — l-a pus pe Lucian Grigorescu în posesia mijlocului său specific, modularea. În intenția reducerii « distanței fizice » și renunțării la perimata stereoscopie a formelor realizate prin modelare (prin diferențele caracterului intensiv al aceleiași culori), Cézanne este cel care dă soluția unor tușe aproape egale ca valoare pe scara imaginară alb-negru a unei game de tente.

Modularea infinitezimală, obișnuita consecință a unei sensibilități de colorist, atinge la Lucian Grigorescu însuși caracterul unei întregi părți a picturii moderne, relaționarea strînsă de « logica utens ».

« În pictura modernă » — scrie Picasso — « fiecare tușă a devenit o operație de precizie, face parte dintr-o muncă de ceasornicărie » în care, pornind de la ceva trebuie, în « acel ansamblu, să pictezi din nou, ca printr-o reacție în lanț (s.n.) tot ce se află împrejur ».

Forma naturală, ca invitație la forma picturală sub acțiunea luminii — a cărei capacitate idealizantă a fost deseori exprimată — poate conduce la înțelegerea tabloului și ca dezvoltare coordonată a unei lumini, a cărei calitate unificatoare acționează nu în, ci între corpuri și îl transformă în loc de emanație atenuînd antinomiile solid/non-solid, conținînd/conținut.

Resurse imaginative scăzute sau habitudine comodă, hipertrofiată de investigația exclusiv optică; în orice caz nu pot fi trecute cu vederea cele povestite de Henri Catargi despre modul în care, la Cassis, Lucian Grigorescu a tăiat cîțiva copaci dintr-o pădure, ca să apropie locul natural de o imagine mentală a peisajului dorit.

Nerenunțînd nici un moment la directa referință vizuală, problema este rezolvată pentru natura statică prin folosirea fructelor de ceară sau (seducător prilej de psihanaliză) a fructelor și zarzavaturilor aproape alterate.

Pentru raportarea la părerea general admisă — încă Delacroix simțea nevoia să renunțe la confruntarea continuă cu modelul — ne vom folosi de cuvintele unui artist cu care Lucian Grigorescu are evidente și declarate afinități, « pictorul de sentiment » (după propriul său apelativ) Bonnard:

« Prin seducție sau idee primă pictorul atinge universalul. Seducția determină alegerea motivului și corespunde exact picturii. Dacă această seducție, această idee primă, slăbește, nu mai rămîne decît motivul, obiectul care invadează, domină pictura: altfel spus, se produce un conflict între ideea inițială, care este bună, cea a pictorului, și lumea variabilă și variată a obiectului care a determinat prima inspirație » — sau (repetițiile concluziei arată constanța preocupării — (n.n.) — « Prezența obiectului, a motivului este foarte jenantă pentru pictor în momentul în care pictează. Punctul de plecare fiind o idee — dacă obiectul este acolo în momentul în care se lucrează, întotdeauna există pentru artist pericolul de a se lăsa luat de incidențele vederii directe (s.n.) imediate, de a pierde pe drum ideea inițială ».

Această exacerbare a realismului vizual este dublată de o percepție topologică; spațiul nu e numai perceptiv sau reprezentativ, este trăit, este un sentiment calitativ. (G. Matoré), ce distinge schimbări de stări și nu schimbări de obiecte. De aceea un repertoriu « ne varietur » reușește să lase impresia de mare diversitate.

Susceptibilitatea sa față de orice critică va avea de suferit îndeajuns în vremea « parantezei sociologiste », dar, interesant, va moșteni din această perioadă unele « ticuri » de exprimare în judecata artistică, contrazise din fericire de pictura lui. Este în primele rînduri ale celor în opera cărora, în 1948, sînt depistate « resturi de formalism » « grave abateri de la redarea respectuoasă și obiectivă », abateri care, mai mult, « constituie surprize reprobabile pentru publicul sănătos » și sînt « surse de confuzie ideologică primejdioasă », al căror « exces individualist » duce la « dezumanizarea artei ».

O caracteristică de extremă importanță a existenței nu numai artistice a lui Lucian Grigorescu este urbanitatea.

Desigur, nu se înțelege prin aceasta predilecția pentru motivul urban — deși Bucureștiul din « ferestrele » pictorului (vederi plonjate spre « motive » explorate în toate direcțiile permise de un cadru mai puțin mobil) rămîne, prin insistența abordării, o descoperire care îi aparține.

Urbanitate înseamnă conglomeratul de atitudini umane specifice unui mediu citadin precizat. Se poate aduce elogiul urbanității, de personaj al unui loc (și literar posibil) prin recunoașterea descendenței lui Lucian Grigorescu din « stirpea mateină ». Pledează pentru aceasta, ca trăsături de bază, aristocratismul în imaginarea artei ca un teritoriu sacrosanct, ce trebuie slujit printr-un cult al efortului; iar ca trăsături de suprafață experiențele de « scufundare », colocviile bahice cu birjari și camionagii, generozitățile de nabab romanțios, în relații întîmplătoare.

Pentru Lucian Grigorescu sfîrșitul elaborării nu are dată; « Cît de dificil e — spusese Renoir — să găsești exact punctul în care trebuie să oprești într-un tablou imitația naturii ».

Decizia terminării este înlocuită de părăsiri, controluri, reveniri. Aici Lucian Grigorescu se deosebește de instinctivi, care știu cînd au terminat, este de partea laborioșilor de felul lui Cézanne.

MIHAI DRIȘCU

LOCUL „ARTIST"

« Camera pentru o după-amiază flușturatecă » este primul « environment » pe care îl propune la noi un artist plastic. E un mobilier rezultat din conjugarea unui modul « ready made », cele mai simple obiecte tîmplărești: scaun, cuier, de fapt: plan și linie transpuse în lemn, colorate și combinate. Operația e artizanală: aceste obiecte sînt des-membrate și re-membrate în ordinea aceleiași utlilității reale dar cu semnul altei funcționalități: li s-a infiltrat o valoare simbolică, perceptibilă ca sens conotat.

Așadar: uneltele rămîn folosibile, nu sînt transferate în gratuit, dar folosul acesta e re-definit, prin reevaluarea gesturilor practice Și anume: practicul e emancipat din categoria atitudinii pragmatice și indus în categoria atitudinii estetice, altfel spus, « uzul curent » nu va mai fi rutină, ci emoție. (Acest environment intimist, original ca atare, poate fi un cadru al cunoașterii-de-sine eliberatoare; compoziția lui ar deveni o psiho-dramă cathartică executată de obiecte).

Principiul justificator este ceremonialul, recuperarea conștiinței/voință din automatismele civilizației, ca actul anodin al locuitului să devină act ritual al regăsirii-de-sine-în-spațiu. Un « locuit » stilizat, artist.

Tehnica sa se poate explica drept traducerea ad litteram (« litera » fiind aici lucrul, considerat morfemul unui limbaj obiectual) a metaforelor incluse în gesturile noastre cotidiene; care, fiind cotidiene, și-au pierdut relieful particular (cînd ședem, circulăm, intrăm pe ușe, deschidem fereastra, sîntem față de spațiu într-un ra-

port elementar, ireversibil. Nu, insinuează Artistul, e de fapt un miracol continuu, simplu, al proiectării noastre în spațiul/microunivers, dar e un miracol cu efigia tocită din pricina uzurii). Artistul se erijează în «designer» care proiectează traiectoria umbletului nostru printre lucruri. Îi prevede o formă, proiectează și construiește o reificare topologică, un obiect pentru sentimentul savuros al unui «aici» familiar și expresiv. Ca săvîrșire plastică, are loc — instinctiv — demersul pe care Adorno îl califica astfel: «Artiștii care transformă pictura în spații sînt în căutarea unui echivalent al principiului de organizare formală care s-a pierdut odată cu abandonarea perspectivei».

«Camera pentru o după-amiază flușturatecă» propune un «happening» solitar, artă/acțiune, în care estetizarea cochetează cu misterul, sugerat prin semnale ale insolitului: o oglindă care mută în plan impalpabil realul, un manechin a cărui fixitate contrastează cu mișcarea firească a mobilelor vădit manevrabile. Dacă ne situăm contemplativ, ca în fața unei opere, avem un fel de materializare în factură «pop/art» a unei «picturi metafizice». Al cărei caracter specific ar fi de ordinul feeriei simple, fără spaime existențiale, sugerînd un transcendent roz.

Dar rostul acestui obiect/loc nu-i de a fi contemplat ci a absorbi prezența în interiorul lui pur, anti-labirintic.

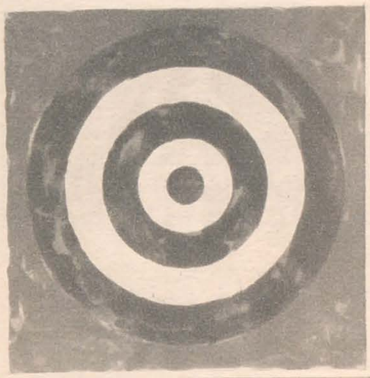
Implicația acestui happening pe care-l săvîrșim «intrînd» în environment e uciderea robotului din noi; propunerea șansei de poezie a fiecăruia; șansa fiecăruia de a se reinventa din datele sale latente.

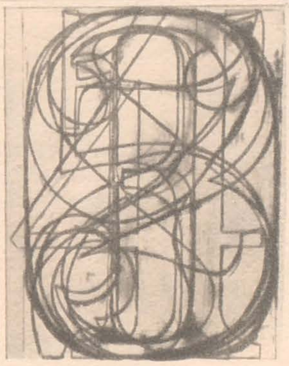
Acesta e însă doar un «caz» particular și cu valoare de exemplificare: fiecare e virtual invitat să-și monteze, în maniera artizanilor lui Hoffmann, cu mijloace simple, propriul «templu», metafora propriei «stări» existențiale. Se pot imagina «Camere» pentru o dimineață optimistă, pentru o amiază contemplativă, pentru o oră meditativă etc. Titlul nu-i decît decretul de intrare într-un rol adecvat.

N-a fost oaspete al micii săli (cu cît mai măruntă cu atît mai aptă a fi supusă mirajului transfigurării) care să nu intre spontan în jocul propus: vrajă, întrucîtva narcisică. Dar e o eroare a crede, cum s-a întîmplat, că aici avem o sugestie de mobilă «producție de serie». Acest environment e un prototip doar simbolic, el trebuie reinventat de fiecare consumator/actor; repetiția în serie îi anulează sensul, fiindcă Maftei ne propune tocmai modularea individuală, exercițiul auto-maieutic, recuperare joculară a gusturilor noastre din programul disciplinelor civilizației. Jocul este «de-a locul artist».

ANCA ARGHIR

S I M E Z E





JASPER JOHNS

Ateneul Român a găzduit în lunile august-septembrie expoziţia artistului american Jasper Johns, organizată sub auspiciile *C.S.C.A.* Expoziţia a cuprins un număr de 30 de litografii selecţionate de William S. Lieberman, director al *Secţiei de desen şi gravură* a *Muzeului de artă modernă* din New York, din ansamblul lucrărilor cu care Statele Unite au participat în 1968 la expoziţia *Documenta IV* de la Kassel. După cum subliniază catalogul expoziţiei, activitatea de gravor a lui Jasper Johns a fost un puternic stimulent al avangardei americane în domeniul artelor grafice în jurul anilor '60. Jasper Johns (urmat ulterior de o întreagă serie de cunoscuţi artişti plastici americani) s-a aflat printre primii care au răspuns iniţiativei Tatyanei Grosman, care şi-a fondat atelierul litografic (*Universal Limited Art Editions*, West Islip, Long Island) în 1957 cu intenţia de a atrage spre grafică pe pictori şi sculptori.

Născut în Carolina de Sud, stabilit din 1952 în New York, după o serie de participări la manifestări de grup, Jasper Johns deschide prima sa expoziţie la *Galeria Leo Castelli* din New York în 1958, urmată de multiple expoziţii internaţionale (colective şi personale).

Tematica litografiilor prezentate în expoziţia de la *Ateneul Român* o reia pe cea a picturii sale (drapelul american, cutiile de bere, cifrele), artistul fiind interesat în primul rînd de virtualităţile procedeului litografic, ca atare. Tendinţele sale obiectuale (*Cuier* — 1960, *Cutii de bere* — 1964) precum şi cea lirică (*Epidermă cu poemul lui O'Hara* — 1963-1965, *Aripă* — 1965) au fost reprezentate în expoziţie. Mapa completă, *0—9*, variaţiuni avînd ca temă cifra, în modulări cromatice şi expresionist-gestuale, care suspendă în succesiunea planşelor ariditatea temei şi monotonia compoziţională, a fost de asemenea inclusă.

Organizarea expoziţiei face parte din programul de manifestări în străinătate ale *Muzeului de artă modernă* din New York, aflat sub îndrumarea *Consiliului internaţional al muzeului*, compus din 147 membri din S.U.A. şi din alte 12 ţări.

(În ilustraţie: *Ţintă, Pasaj, Epidermă cu poemul lui O'Hara, 0—9*).

S.A.

ARTĂ POPULARĂ INDIANĂ

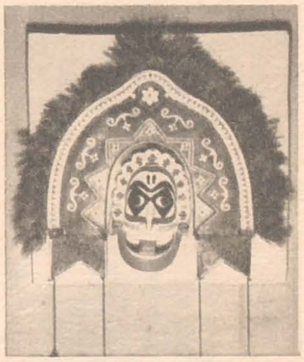
Sub auspiciile *C.S.C.A.*, în perioada septembrie-octombrie a.c., a fost prezentată la *Ateneul Român* o expoziţie cu lucrări de artă populară şi artizanat din India. Au fost expuse două categorii de obiecte: unele reprezentînd artizanatul indian organizat în societăţi controlate de stat, altele făcînd parte din vasta categorie a artei populare. Pentru un european distincţia celor două categorii de obiecte este destul de greu de făcut, ambele încadrîndu-se într-o lume decorativă aparte, caracterizată de o mare varietate a formelor şi culorilor foarte riguros ordonate de o străveche tradiţie.

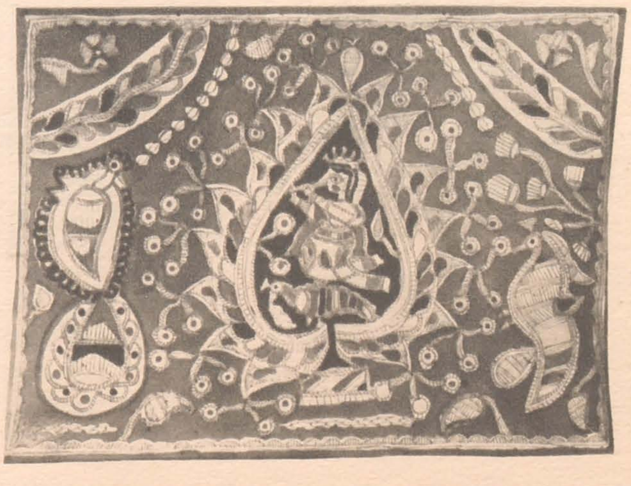
În ceea ce priveşte creaţia populară, organizatorii s-au arătat interesaţi de a sublinia mai ales arta ţesăturilor şi a bijuteriilor. Sari-urile — principala piesă de îmbrăcăminte din portul tradiţional — sînt bucăţi dreptunghiulare lungi de cîţiva metri ţesute din mătase subţire admirabil colorată în tonuri limpezi pe al căror fundal se detaşează cu claritate motivele ornamentale din fire de aur. O altă categorie de ţesături sînt executate din bumbac sau lînă şi servesc drept cuverturi de pat. Lucrate în tehnici decorative simple, ele amintesc surprinzător de puternic ţesăturile româneşti. Şalurile din Saurashtra sau cele din Nefa sînt împodobite cu alesături între care rombul împărţit în patru compartimente este identic cu cel de pe ştergarele bănăţene sau de pe mînecile în « table » din Pădurenii Hunedoarei, din Gorj ori din Banat — valea Bistrei. Sînt motive decorative exprimînd o înţelegere a frumosului decantată timp de milenii pe vetre de nobilă civilizaţie.

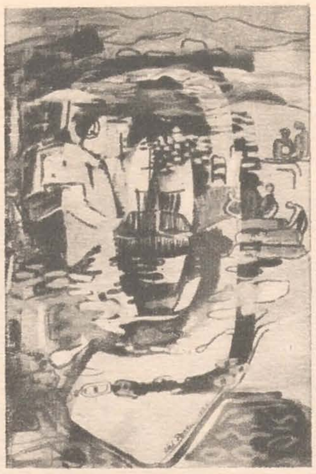
Lucrul metalelor indiene demonstrează o strălucită virtuozitate, fie că este vorba de recipiente de alamă sau din aliaje speciale, fie că este vorba de bijuterii. Brăţările, colierele, inelele, cerceii, centurile, lucrate din metal masiv ciocănit, din foi subţiri sau în filigran, sînt de o concepţie decorativă limpede şi fastuoasă totodată, realizată într-o tehnică impecabilă ţinînd evident de o tradiţie milenară.

Împletiturile, măştile de diferite tipuri, păpuşile etc. completau acest ansamblu de obiecte de artizanat şi artă decorativă, în care totuşi ni se pare că lemnul sculptat şi ceramica au fost oarecum nedreptăţite, fiind reprezentate de un număr prea mic de obiecte în raport cu recunoscuta lor valoare. Important ni se pare, însă, a sublinia faptul că expoziţia a demonstrat nu numai preţuirea vechilor tradiţii de cultură şi artă indiană, ci, mai ales, dezvoltarea şi valorificarea lor în forme de activitate organizată care stimulează meşteşugurile artistice populare. (În ilustraţie: *Mască de dans* — carton presat pictat; *Pictură populară*).

PAUL PETRESCU







LILI PANCU

PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Septembrie. A șasea expoziție personală: 19 picturi în ulei și 17 picturi în guașă și tuș.

GEORGE ȘTEFĂNESCU

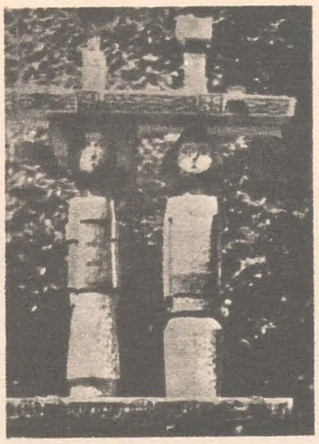
PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Septembrie. A cincea expoziție personală: 13 picturi în ulei și 14 picturi în guașă.

GHELMAN LAZĂR

PICTURĂ

Aula *Bibliotecii Centrale Universitare*. Septembrie. 40 lucrări de pictură în ulei.



COSTIN IOANID

PICTURĂ, SCULPTURĂ, ARTĂ MONUMENTAL-DECORATIVĂ

Sala *Kalinderu*. Septembrie. A șasea expoziție personală, cu 12 picturi în ulei, 6 sculpturi arhitecturale în lemn și metal, 5 panouri în metal bătut, 3 lucrări în frescă, 2 în mozaic și 2 piese de ceramică monumentală.

IONELA MANOLESCU

ARTĂ DECORATIVĂ

Ateneul Tineretului. Septembrie-octombrie. A doua expoziție personală: 29 lucrări — obiecte din lemn cioplit; pictură pe lemn; panouri, măști și piese decorative din ceramică; tigve pictate.

HELMUT FABINI

PICTURĂ

Casa de cultură Friedrich Schiller. August. Prima expoziție personală, cu 26 lucrări de pictură în ulei.

AUGUSTIN COSTINESCU

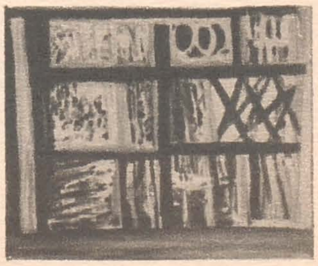
PICTURĂ, DESEN

Sala *Kalinderu*. Septembrie octombrie. A doua expoziție personală. 36 lucrări de pictură în ulei și 33 desene.

EUGEN TĂUTU

PICTURĂ

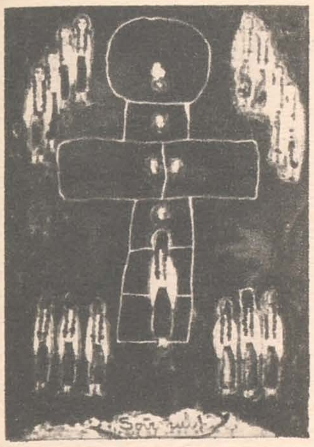
Casa Artelor din Sibiu. August-septembrie. A doua expoziție personală — 45 lucrări de pictură.



ERVANT NICOGOSIAN

PICTURĂ

Galeriile de artă Orizont. Septembrie. A doua expoziție personală, cu 35 lucrări de pictură în ulei.



CORNELIA VELCESCU

PICTURĂ PE STICLĂ

Sala de expoziţii a *Muzeului de istorie a Partidului Comunist, a mişcării revoluţionare şi democratice din România*. Septembrie. Intitulată *Datini, Argeş-Muscel*, expoziţia a cuprins 80 de lucrări de pictură pe sticlă.

ZOLTÁN GEDEON

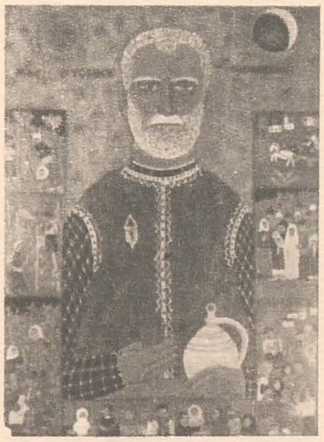
ACUARELĂ, GRAVURĂ, MONOTIP, COLAJ

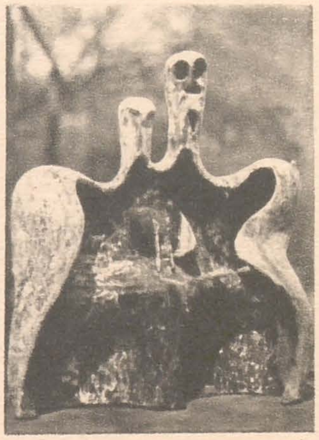
Casa de cultură din Odorheiul Secuiesc. Septembrie-octombrie. Au fost expuse 19 linogravuri, 5 acuarele, 4 monotipuri şi 5 colaje. Expoziţia a fost de asemenea deschisă la Miercurea Ciuc şi Vlădiţa.

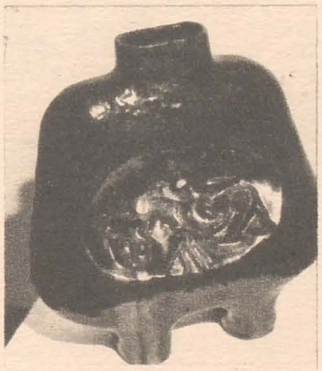
EXPOZIŢIE DE GRUP

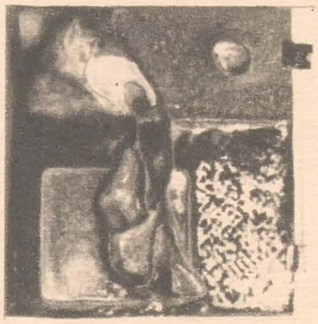
PICTURĂ, CERAMICĂ

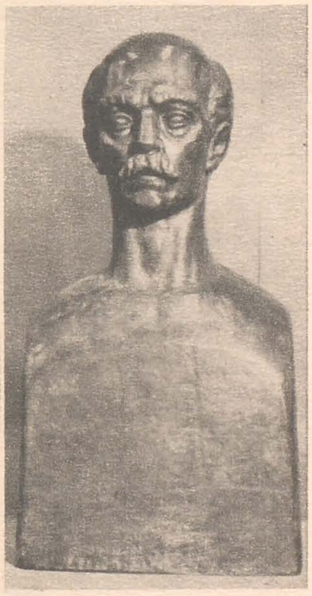
Sala *Kalinderu*. August-septembrie. Au expus: Ştefan Ştirbu (foto 1) — 5 lucrări de pictură în ulei şi 25 picturi în guaşă pe lemn; Elena Ursu — 18 lucrări de pictură în ulei; Rodica Anca Geoabă (foto 2), Cristina Ienuş Drăghiceanu (foto 3) şi Rodica Mazilescu (foto 4) — lucrări de artă decorativă realizate în ceramică.











MAXIMILIAN SCHULMAN

SCULPTURĂ

Galeriile de artă Orizont. Septembrie-octombrie. Expoziţia a cuprins 25 lucrări — compoziţii sculpturale, portrete, nuduri, proiecte pentru lucrări monumentale, medalii ş.a.

ION HAGIESCU

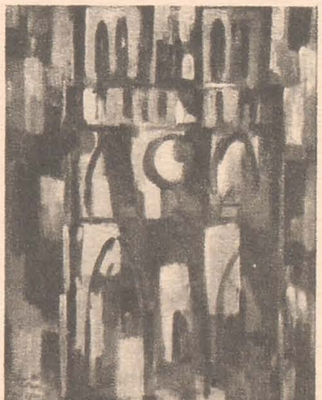
PICTURĂ

Muzeul din Calafat. Octombrie. Expoziţia a cuprins 58 lucrări de pictură în ulei.

GEORGE FILIONESCU

TAPISERIE

Galeriile de artă Simeza. Septembrie-octombrie. Prima expoziţie personală: 20 tapiserii (execuţia — Felicia Rădulescu).



ELENA UŢĂ-CHELARU

PICTURĂ, MONOTIPIE

Sala de expoziţii a *Muzeului de istorie a Partidului Comunist, a mişcării revoluţionare şi democratice din România*. Septembrie. A treia expoziţie personală, cu 22 lucrări de pictură în ulei, 7 lucrări de pictură în guaşă şi 15 monotipii.

ŞERBAN CREŢOIU

SCULPTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Octombrie-noiembrie. Prima expoziţie personală. 14 lucrări de sculptură în piatră şi lemn.

RÉSUMÉ

SCIENCE ET ART

Partant de la constatation que le phénomène de culture est issu du rapport entre la condition humaine et le monde des projets de l'esprit, tandis que la civilisation en tant que phénomène consiste dans la relation de l'humanité avec le monde des choses, le professeur Titus Mocanu considère que l'un des traits distinctifs de l'époque contemporaine consiste dans la finalisation de plus en plus précise et complète des faits de culture dans le domaine de la civilisation. Après avoir caractérisé les trois structures de la culture: la science, le philosophie, l'art et leur interaction, l'auteur analyse le phénomène d'interférence de la pensée scientifique et de la création artistique visuelle qui cherche à se réaliser, pareillement à la science, sur le plan de la civilisation.

L'influence de la pensée scientifique sur les conceptions artistiques pénètre par plusieurs voies, affirme l'auteur. On observe en premier lieu l'influence des mathématiques modernes et spécialement de la géométrie analytique et de la topologie sur les formes plastiques ayant un caractère constructif et géométrique. On constate ensuite l'influence des théories algébriques et des théories combinatoires quand il s'agit de la peinture qu'on pourrait appeler sérielle. Les techniques concernant les procès de commande et autoréglage ont voix au chapitre dans le cas de l'art graphique cybernétique.

A son tour, la tendance évidente de la science contemporaine de s'orienter vers le monde microcosmique a influencé autant la peinture, qui se dirige vers des microstructures organiques ou minérales, que certains efforts de création dans le domaine de l'architecture. Enfin, les nouvelles techniques électroniques ont introduit la lumière artificielle en tant qu'instrument de l'art optique spatial.

STRUCTURES DU STYLE. ION GHEORGHIU

La série d'analyses morphologiques consacrées à l'art roumain contemporain se poursuit dans le présent numéro de notre revue avec l'étude du critique d'art Cristina Anastasiu qui s'occupe de l'œuvre du peintre Ion Gheorghiu, artiste appartenant à la génération arrivée en seuil de la quarantaine.

Son œuvre non-figurative ayant des « tentations d'expressionisme peut être lue par le déchiffrement du symbole », affirme l'auteur en offrant quelques alternatives de ce déchiffrement. Les interprétations proposent: la référence cosmogonique, la référence mythologique-chrétienne qui conduit vers une « Jérusalem céléste », la référence à la nature ressentie en tant « qu'archetype naturel du temple ». Pourtant, remarque Cristina Anastasiu, ce n'est pas la correspondance objective entre le symbole et l'image qui est décisive pour la définition de cette structure stylistique mais bien la disponibilité multiple de l'image même, encadrée dans les limites de la tradition roumaine des icônes populaires sur verre.

L'ÉQUIPE DE SCULPTEURS — MĂGURA BUZĂU 1970

À la suite de l'initiative prise par l'Union des Arts Plastiques, et avec l'appui des organismes culturels locaux, un groupe de 16 sculpteurs appartenant à la jeune génération ont travaillé pendant un mois sur un plateau voisin du monastère Ciolanu, près de Buzău.

Cette rencontre des jeunes sculpteurs peut être considérée comme une initiative exemplaire.

À ce premier colloque sur un thème très disponible qu'on pourrait dénommer « le sculpteur et la pierre » ont participé George Apostu, Liana Axinte, Aurelian Bolea, Cristian Breazu, Mihai Buculei, Gheorghe Coman, Domokos Lehel, Nicolae Ghiață, Mihail Laurențiu, Bata Marianov, Nicolae Mira, Grigore Patrichi, Nicolae Roșu, Daniel Suciu, Napoleon Tiron, Adina Tuculesco.

UN MOMENT DE L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE

Une exposition de tapisserie française contemporaine comportant des œuvres de Léger, Le Corbusier, Arp, Henri Adam, Vasarely, Raoul Ubac, Wogenski etc., a été ouverte à Bucarest, dans le courant du mois de septembre.

Dans son commentaire sur l'ensemble exposé, le critique d'art Ioana Vlasiu observe deux voies parallèles de développement de cet art: l'une traditionnelle—l'exécution d'après les cartons, l'autre consistant dans la transposition fidèle d'une peinture. L'auteur se prononce pour une tapisserie indépendante de la peinture et orientée vers l'architecture à l'égard de laquelle elle se place dans une condition spécifique d'art monumental.

Relevant l'apparition dans le domaine de la tapisserie de nouvelles tendances comme l'expansion tridimensionnelle — absente de l'exposition—Ioana Vlasiu affirme que l'évolution de cet art est dépendante de la fluctuation des rapports si controversés entre l'architecture et les arts plastiques, de la coopération ou de la lutte pour l'hégémonie dans la réalisation d'un environnement urbain.

LUCIAN GRIGORESCO

Dans ses « notations sur la relation avec la réalité », Mihai Drisco essaie de définir la création artistique de Lucian Grigoresco, considérée surtout comme étant générée par une attitude impressioniste. La nécessité d'une incitation visuelle perpetuelle pour ses « hallucinations d'après nature », si personnelles, est l'argument apporté à l'appui de cette observation. En analysant les débuts — l'époque où, après 1925, Lucian Grigoresco découvre le village—colonie d'artistes Cassis-sur-Mer — l'auteur envisage aussi sous l'angle sociologique le phénomène de l'internationalisation du style dans la direction d'un « cubisme de vulgarisation ».

Le refus du peintre de prouver tant soit peu ses ressources d'invention est mis en parallèle avec les réflexions de Bonnard sur la nécessité de renoncer à la confrontation continuelle avec le modèle, avec « les incidences de la vue directe, immédiate ».

Une attitude préférentielle pour un espace heureux, l'homogénéité stylistique et l'effet final d'incantation optique caractérisent la plus grande partie des peintures de Lucian Grigoresco.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		4
TITUS MOCANU	Science et art	5
CRISTINA ANASTASIU	Structures du style. Ion Gheorghiu	10
* * *	L'équipe de sculpteurs — Măgura-Buzău '70	12
ANDREJ MARKOWSKI	Willanow : le premier musée de l'affiche	16
AUREL BONGIU	Un peintre du XVIIIe siècle : Radu Munteanu	18
* * *	Petru Comarnescu	21
IOANA VLASIU	Un moment de l'histoire de la tapisserie	22
Visites d'ateliers	Vasile Pintea, Mircea Ionesco	24
ION FRUNZETTI ION SĂLIŞTEANU	Venise XXXV	28
Poésie et art plastique	Picasso	31
VASILE DRAGUTZ	Catul Bogdan	32
MIHAI DRISCO	Notations sur la relation avec la réalité. Lucian Grigoresco	33
Laboratoire		
ANCA ARGHIR	Le lieu "artiste"...	35
Cimaises		36

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		4
ТИТУС МОКАНУ	Наука и искусство	5
КРИСТИНА АНАСТАСИУ	Структуры стиля. Ион Георгиу	10
* * *	Лагерь скульпторов в Мэгуре (Бузеу)	12
АНДРЕЙ МАРКОВСКИ	Первый музей плаката в Виллянове	16
АУРЕЛ БОНДЖИУ	Раду Мунтяну, художник XVIII века	18
* * *	ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ	21
ИОАНА ВЛАСИУ	Момент в истории гобеленового искусства	22
Ателье	Василе Пинтя, Мирча Ионеску	24
ИОН ФРУНЛЕТТИ ИОН САЛИШТЕАНУ	Двухгодичная выставка 1970 года в Венеции	28
Поэзия и изобразительное искусство		
	Пикассо	31
ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ	Катул Богдан	32
МИХАЙ ДРИШКУ	Заметки о подходе к действительности. Лучиан Григореску	33
Лаборатория		
АНКА АРГИР	Жить как художник	35
Панно		36

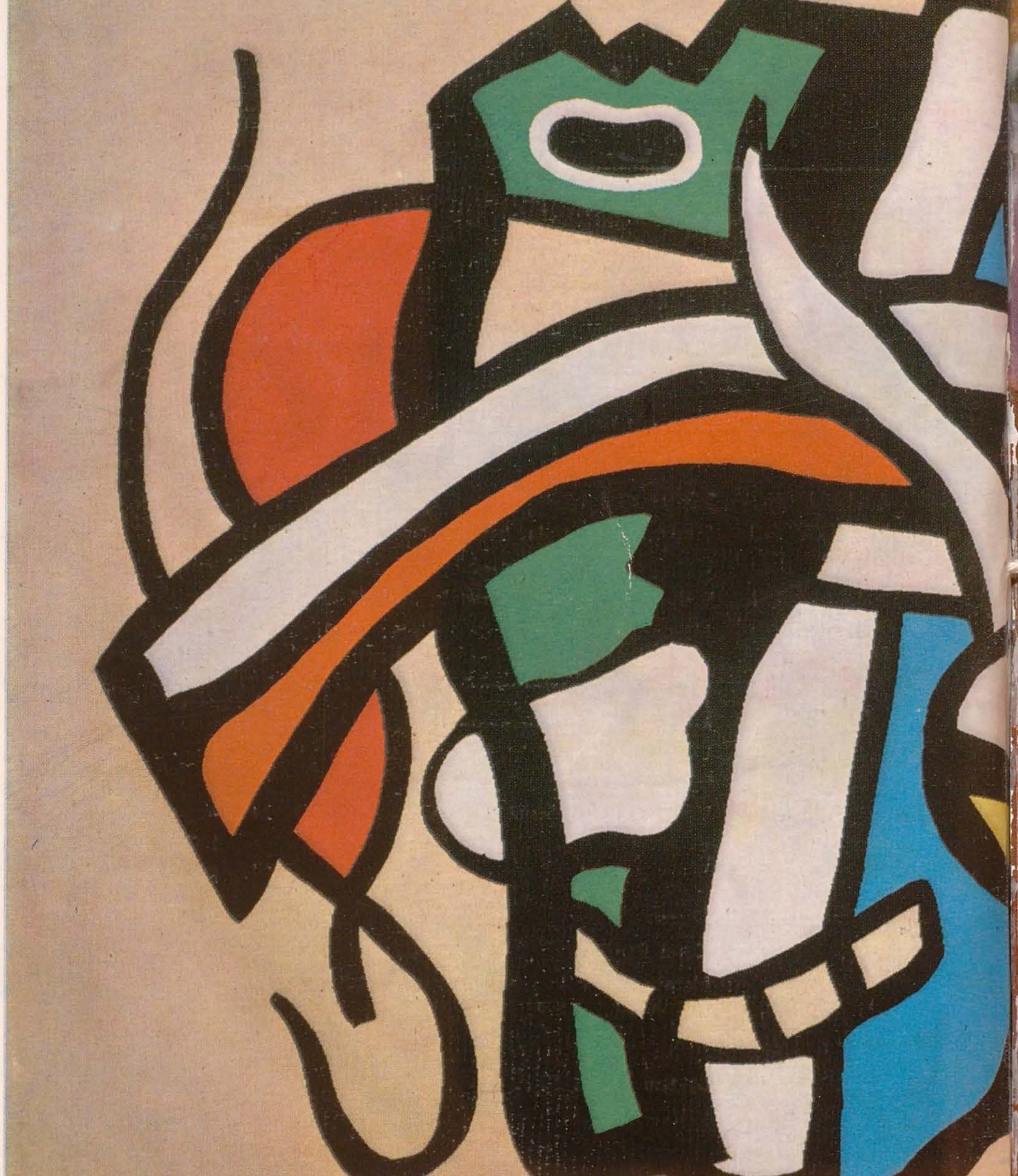
Couverture I et IV : FERNAND LÉGER: Composition. Tapisserie d'Aubusson, L'Exposition de Tapisserie française contemporaine — salle Dalles

Couverture II : Vue du Salon d'art de Timişoara 1970.

На первой и четвертой странице обложки: ФЕРНАН ЛЕЖЕ. Настенная композиция — обюссоновский гобелен. Выставка французских современных гобеленовых тканей в зале Даллес.

На второй странице обложки: Годичный художественный салон в Тимишоаре. 1970. Внутренний вид

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. — *Administraţia:* Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni — Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15